

Escuela de Arte y Comunicación Visual

Efraín Hernández
Tatiana Rodríguez

una
extensión universitaria
con arte



Educación Superior por el bien común



Efraín Hernández Villalobos
Tatiana Rodríguez Mejía

**Escuela de Arte
y Comunicación
Visual**



© EUNA

Editorial Universidad Nacional
Heredia, Campus Omar Dengo, Costa Rica
Teléfono: 2277-3825
Correo electrónico: euna@una.cr
Apartado postal: 86-3000 (Heredia, Costa Rica)

Colección

UNA extensión universitaria con arte

#2 Escuela de Arte y Comunicación Visual

© Efraín Hernández Villalobos

Tatiana Rodríguez Mejía

Investigación y textos

Mario Oliva Medina

María Eugenia Restrepo Salazar

Pedro José Briceño Díaz

Coordinadores de la colección

Esta publicación es objeto de una
licencia Creative Commons que no
autoriza el uso comercial:

Atribución-NoComercial-NoDerivadas
CC BY-NC-ND 4.0



Primera edición 2013

730.0711

H557e

Hernández Villalobos, Efraín

Escuela de Arte y Comunicación Visual / Efraín
Hernández, Tatiana Rodríguez. -- I. ed. -- Heredia,
C. R. : EUNA, 2013.

157 p. : il. ; 28cm. -- (Colección UNA extensión
universitaria con arte ; no. 2)

ISBN 978-9977-65-398-3

I. ESCUELA DE ARTE Y COMUNICACIÓN
VISUAL (UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA
RICA)) 2. UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA
RICA) 3. HISTORIA 4. PROFESORES UNIVER-
SITARIOS 5. ARTISTAS 6. ARTES PLÁSTICAS
I. Rodríguez Mejía, Tatiana II. Título III. Serie

Dirección editorial: **Alexandra Meléndez C.** amelende@una.cr

Diseño de portada y diagramación: **Rodrigo Rubí**

Índice

presentación a la colección	6
presentación	8
a manera de prólogo	10
agradecimiento	12
Escuela de arte y comunicación visual	15
- introducción	16
- 1. primera etapa: los inicios de la Escuela de Artes Plásticas en la década de los setenta	20
- 2. segunda etapa: La renovación curricular de Héctor Arguedas	30
- Administración Arguedas y proyección social del arte	42
- Arguedas, la investigación, los medios didácticos y los procedimientos institucionales	48
- Cambios y transformaciones posteriores: hacia la escuela de hoy	52
- 3. la Escuela de Arte y Comunicación Visual: sus artistas docentes y la proyección de su arte en el medio artístico costarricense	60
- Dinorah Bolandi	61
- Álvaro Duval	66
- Julio Escámez	70
- Rafael Ángel García	75
- Juan Luis Rodríguez	79
- Néstor Zeledón Gúzman	81
- Rudy Espinoza	86
- José Aquiles Jiménez	89
- Miguel Hernández Bastos	93
- Adrián Arguedas	101
- Herberth Bolaños	104
- José Pablo Solís	108
- Emilia Villegas	114
- Robert Rodríguez	117
- Priscilla Romero	120
- 4. aspectos varios sobre docencia, producción intelectual y las relaciones con el medio artístico en la EACV	125
- 5. el desafío académico: Docencia, investigación y proyección al medio en la EACV. Efraín Hernández: por un nuevo profesional de las artes visuales	133
bibliografía	153
índice fotográfico	154

A fines del año 2010, comenzó a gestarse esta aspiración de contar con la historia de nuestros artistas que para muchos universitarios era un sueño y hoy, en el 2013, en conmemoración de los cuarenta años de la fundación de la Universidad Nacional, la hacemos realidad.

Ahora me viene a la memoria aquella reunión primera cuando invité, a los profesores y profesoras a escribir la historia de sus escuelas. Las reacciones fueron positivas desde un primer momento, a pesar de la magnitud de la empresa, y las palabras de la Dra. Marta Ávila marcaron ese primer instante cuando dijo: “siempre nos llaman para alguna actividad de otros, ahora se nos pide que seamos los protagonistas”.

Efectivamente, esa era la invitación, luego vino el trabajo y con ello el apoyo incondicional de la Licda. María Eugenia Restrepo Salazar en quien delegamos toda la responsabilidad ejecutiva del proyecto, en cuanto a la planificación, la ejecución, el seguimiento y la concreción de las iniciativas de las diversas escuelas. Trabajo el de María Eugenia, disciplinado, paciente y riguroso. También depositamos nuestro reconocimiento a las autoridades de las escuelas participantes por el soporte a esta idea. Dora Cerdas fungía como presidenta del Consejo Editorial de la Universidad Nacional cuando apoyó la iniciativa para atender los costos de producción y lo hizo con desprendimiento y dedicación; lo mismo debo decir de un colaborador enorme de la Dirección de Extensión, don Pedro Briceño, quien acompañó a los autores con su cámara, captando muchas escenas únicas de muchos de los protagonistas de estas historias.

presentación a la colección

Los cuatro tomos que conforman esta colección son un esbozo del aporte sustancial que nuestros artistas han brindado a la comunidad universitaria, nacional e internacional. Cada uno de los autores y autoras imprimen su sello para la elaboración de estos textos, donde se pretende rescatar el aporte brindado al campo artístico; en ellos aparecen profesores y artistas fallecidos, profesores pensionados, profesores en ejercicio, administraciones y direcciones de mérito y proyección intelectual de cada una de las Unidades Académicas del CIDEA.

En su conjunto y con cada una de sus particularidades, los libros que presentamos son un enorme esfuerzo de muchas personas para lograr el hermoso producto con la historia de las Escuelas que conforman el Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística: Música, Arte Escénico, Arte y Comunicación Visual y Danza. Estos cuarenta años de las cuatro escuelas se puede resumir en una sola palabra: creación, creación y más creación.

Los cuatro tomos sobre “artistas de la UNA” develan dimensiones muy diversas, a veces contrastantes, pero todas intentando construir una obra colectiva respetando la libertad creadora individual. Coloca la cultura y la creación en la base de estas historias, que fundamentan en mucho el quehacer de nuestra casa de estudio.

El ámbito de las artes ha contribuido sobre manera en la proyección y extensión de la Universidad, mediante la investigación y la producción vinculada a la realidad nacional, con obras de alta calidad reconocidas dentro y fuera de nuestras fronteras. Las artes han explorado identidades y problemáticas con seriedad y rigor y han favorecido al desarrollo de la percepción y comprensión de las mismas. Sus producciones acercan al público a la reflexión y discusión de asuntos sociales, históricos y culturales fundamentales en el desarrollo del país.

Los cuatro libros se constituyen en sí mismos, en un legado colectivo de un valor que no podemos dimensionar ahora. En nombre de nuestra Universidad, de la cultura nacional, quedamos agradecidos por estas contribuciones que solo el tiempo podrá acrisolar.

Mario Oliva Medina

En noviembre del 2011 Dr. Mario Oliva, Vicerrector de Extensión de la Universidad Nacional, toma la iniciativa de motivar a los directores de las escuelas de arte que conforman el Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), para que realicen –en un documento impreso- un extracto de la historia y del perfil académico de cada una de sus unidades. En el caso específico de la Escuela de Arte y Comunicación Visual esta tarea se asigna al historiador del arte y curador, Catedrático, Máster Efraín Hernández Villalobos, quien acepta el reto y decide desarrollarlo.

Tengo el honor de presentar una memoria que, sin lugar a duda, permitirá plasmar y dejar grabado sobre papel parte de lo que fuimos y somos, para motivar a los nuevos académicos a continuar esculpiendo la historia de nuestra querida Unidad.

Cuando la Universidad Nacional se funda, los creadores de este gran proyecto, consideran necesario que el arte debe estar presente como generador de pensamiento para nuestra sociedad. En un primer momento, el área del arte conformada por las escuelas de Teatro, Música, Danza y Artes Plásticas pertenecía a la Facultad de Filosofía. Con el paso el tiempo, estas escuelas toman su propio camino y se transforman en lo que somos hoy día, el CIDEA (Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística).

A medida que trascurren los años y se acumulan experiencias, nuestros antecesores -académicos creativos, pensadores del arte y gestores de academia universitaria- aportan a cada una de las escuelas que conforman este centro, un carácter propio, consolidado e independiente.

presentación

La Escuela de Arte y Comunicación visual, antes denominada Escuela de Artes Plásticas, ha generado en sus años de vida una gran cantidad de profesionales del arte que aportan a nuestro país, un patrimonio visual rico en ideas, técnicas y propuestas conceptuales novedosas, merecedoras de reconocimientos dentro y fuera del país.

En el área de la enseñanza, contamos con numerosos estudiantes creativos y propositivos, interesados en la aplicación de nuevas metodologías que llevan a las aulas para fomentar la alfabetización visual de nuestra sociedad. Quizá este sea uno de los aspectos más importantes y complejos en la formación que da nuestra escuela, ya que estos futuros docentes trabajan con el pensamiento visual, pero en una dimensión distinta a la de la producción plástico-estética, y esto requiere de la formación de un profesional muy competente, capaz de conseguir de su público meta la comprensión de las diversas dimensiones de la imagen en su interacción socio-cultural.

Ambas áreas de estudio permiten a los miembros de nuestra escuela consolidar los ideales presentes desde el origen de nuestra comunidad académica. Conceptos que el primer Rector, Pbro. Benjamín Núñez, formuló bajo el lema de la “Universidad Necesaria”, entendida como institución necesaria en todos los campos y para todos los individuos. El arte debe llegar a todos los grupos sociales, especialmente a aquellos con menos recursos. La Escuela de Arte y Comunicación Visual con su dimensión creativa, su espíritu investigativo, su deseo de diálogo y sus acciones frente a la sociedad, consigue acercarse al público costarricense y le invita a desarrollar conciencia sobre la importancia de la imagen visual en los procesos de construcción de la sociedad y la cultura.

Herberth Bolaños Rivera

Director Escuela de Arte
y Comunicación Visual, 2012
CIDEA, UNA

La memoria es el fundamento de la continua pregunta sobre quienes somos. “Mantener vivo” es el soporte de nuestra percepción identitaria. El texto que tiene en sus manos emerge como una memoria de la vida y configuración de un proyecto que involucra diversas voluntades y la ilusión de muchas personas para ofrecerle a la sociedad costarricense un lugar para la formación profesional en las artes y el diseño.

Efraín Hernández, con su experiencia como docente e investigador en la Escuela de Arte y Comunicación Visual, representa y resume las voces de los académicos que conforman hoy el equipo de trabajo de la escuela para poder rescatar la memoria de un espacio de formación que se ha abierto camino como opción de estudios y destacar la labor de un sinnúmero de profesores, administrativos y estudiantes egresados que han nutrido de manera intensa dicha propuesta.

La escuela como proyecto académico, la escuela lugar de formación y transformación de los sujetos, como espacio para el desarrollo profesional, como lugar para discutir la educación artística como una posibilidad, es el panorama que concede esta publicación, no como el recuento de una historia pasada, sino como el proceso de un organismo en vida, de un proyecto en constante cambio y devenir.

a manera de prólogo

La activación de la memoria del proyecto Escuela de Arte y Comunicación Visual -y ésta desde sus múltiples denominaciones, paradigmas previos finalmente- no se agota en una sistematización de datos sobre lo que fue en su origen, sino se interesa con las líneas de fuerza, alcances y limitaciones que, como proyecto puede llegar a tener.

Quienes han interactuado con este espacio de tránsito de ideas, sabrán que los esfuerzos nunca son suficientes para dar por acabado y consolidado el proyecto educativo. Todas las administraciones y sus directrices específicas -sus concepciones sobre lo que debe ser o no el arte y la visualidad, los paradigmas que orientan la reflexión para llegar a conocer el fenómeno artístico, las prioridades sobre estos asuntos que orientan la labor académica y administrativa- aportaron una solución particularmente diversa a las problemáticas asociadas a la comprensión del fenómeno de lo visual y repensaron los modelos de los cuales surgen y la pertinencia con la realidad socio cultural de la cual emerge.

La memoria como motor para la participación en el mundo hoy, como obligatoriedad para repensarse y activarse constructivamente debe hacer del proyecto institucional uno en constante revisión y cuestionamiento. Repensándonos como lo estamos, que esta publicación sea la memoria de lo que fue, la reflexión de lo que es, para imaginarnos mañana, que sea también testimonio de la condición de metamorfosis de un escenario de propuestas educativas, de proyectos visuales y de pensamiento crítico como lo es el académico.



Tatiana Rodríguez M.

agradecimiento

Agradezco profundamente la colaboración de los profesores de la Escuela de Arte y Comunicación Visual, cuya participación en las fases iniciales de la investigación fue fundamental en el establecimiento de las coordenadas de este estudio. A la Licda. Margarita Fuscaldo y al Lic. Héctor Arguedas por el tiempo y la cordialidad con que recibieron este proyecto. Sus opiniones fueron esenciales para la elaboración de este trabajo académico. Al profesor Herberth Bolaños quien con sus comentarios y aclaraciones me enseñó a visualizar aspectos específicos que vivió en las distintas etapas de la vida de la Escuela de Arte y Comunicación Visual. A mi colega Tatiana Rodríguez por su colaboración y generosidad. A cada uno de los artistas por ayudarme con las entrevistas y por su generosidad con la disponibilidad de sus obras para las ilustraciones del texto. Al fotógrafo y diseñador gráfico Rodrigo Rubí por su gran disposición y su gran colaboración con los materiales visuales que esta publicación presenta.

Efraín Hernández Villalobos

Escuela de Arte y Comunicación Visual

La presente investigación surge del seno de la Vicerrectoría de Extensión de la Universidad Nacional. Su titular el distinguido historiador Dr. Mario Oliva Medina manifiesta con la iniciativa el aprecio que la administración, guiada por la señora Rectora Licda. Sandra León, ha mostrado hacia las artes, actitud que alienta a la Universidad a conocer y valorar las actividades del arte como acciones importantes que también forjan pensamiento y crean universidad. La Vicerrectoría auspicia un espacio que, a manera de ventana, permitirá atisbar a las peculiaridades metodológicas y conceptuales de la enseñanza de las artes y a la contribución que los profesores –artistas de la institución, han hecho para enriquecer la multifacética cultura visual del país.

Esta investigación se construye desde unas coordenadas específicas que no pretenden agotar las posibilidades de lectura del fenómeno que se estudia. Plantea un esbozo que intenta comprender un proceso cercano ya a las cuatro décadas en las que se forja un grupo de artistas quienes, con su obra plástica, modifican y expanden el espectro de las artes visuales del país. El estudio busca la contextualización y la comprensión de las orientaciones y definiciones de las tendencias que dan forma y dibujan un perfil conceptual que distingue a la Escuela de Arte y Comunicación Visual como institución singular. Diversas fuerzas y variadas tendencias van paulatinamente constituyendo una escuela, forjada en un movimiento oscilante que traza permanencia y cambio. Las caracterizaciones de la dinámica buscan esclarecer, desde los testimonios vivos y los documentos escritos, el palpitar de una institución educativa que manifiesta en las adaptaciones y cambios congeniar con las transformaciones que trae consigo la historia. La Escuela de Arte y Comunicación Visual se percibe desde las ideas formuladas en sus planes de estudio como un organismo vivo que crece en función de sus necesidades, respondiendo a las transformaciones de la universidad y a las iniciativas de sus profesores y alumnos. Este

introducción

estudio no es exhaustivo y se concentra en dos aspectos: percepción manifiesta de los protagonistas y huella dejada en los textos que ejemplifican y contienen las orientaciones conceptuales que conforman un perfil singular en la historia de la educación artística en el país. La dinámica entre nociones derivadas de lo estético, lo social y lo cultural y las adaptaciones reguladas por la percepción de las necesidades específicas de un contexto y un entorno particulares dibujan una trayectoria que los autores de este estudio trazan. Se procura atender a las sugerencias presentes en los testimonios de los participantes en las encuestas realizadas para el estudio. Se combinan así las dimensiones cualitativas de la indagación basada en las aseveraciones de los sujetos participantes con las nociones que surgen del estudio analítico de documentos y su confrontación con los protagonistas de la historia. Se parte de una investigación que inicia en la reflexión nacida de la consideración de las respuestas y opiniones expresadas y destaca lo que el consenso define como puntos de partida esenciales para la comprensión de un proceso de enseñanza/aprendizaje que cumple ya cuatro décadas de existencia. Se toman en cuenta una serie de documentos proporcionados por los entrevistados, en cuanto estos suministran un apoyo desde el cual hacer aseveraciones que aclaran y refuerzan los conceptos elaborados entorno a los distintos aspectos que se toman en cuenta.

En el caso de la Escuela de Arte y Comunicación Visual, que aquí nos ocupa, el proceso parte de una consulta realizada a los profesores, cuyas respuestas se convierten en la base de la información y de la selección de períodos y autores que se considera se deben incorporar al estudio. El acento que revela esta consulta concentra el estudio en los períodos que los informantes consideran como los de mayor importancia. Esto confiere una arista y un valor relativos a las afirmaciones que aparecen en este estudio, afirmaciones que están, por tanto, acentuando ciertos períodos dentro del desarrollo histórico de la Escuela de Arte y Comunicación Visual. Por otra parte, las opiniones de los participantes en la encuesta definen los criterios de inclusión de los artistas considerados con base en la calidad plástico-visual, el aporte intelectual, los vínculos entre el lenguaje visual y los contenidos, el impacto, los aportes y aceptación en el medio artístico del país. En lo que respecta a la docencia, se reconoce la dedicación y

contribución a diversas facetas intelectuales y prácticas asociadas con las acciones y conceptualización propias del área de la educación artística y las relaciones con la cultura visual del país.

Las herramientas usadas para recabar información parten de las propuestas del modelo de la investigación cualitativa (Hernández Sampieri, 2003; E. Eisner, 1998). De la consulta con carácter democrático se desprende la naturaleza de la información que orienta las afirmaciones y propuestas del análisis. En una segunda etapa, la investigación se inclina al estudio de documentos que se citaron en la primera fase como esenciales en la formación del perfil académico y conceptual de la escuela. En esta etapa se incluye también la entrevista con los protagonistas de la historia y la inclusión e interpretación de las voces de los participantes en los distintos apartados que configuran este estudio. En un tercer momento se recurre a las metodologías de la hermenéutica de las imágenes acogiéndose a los modelos de Lizarazo (2004) y Castiñeras (2008) para hacer una revisión interpretativa de la obra plástica de los profesores artistas seleccionados para la publicación. Para finalizar, se incorpora la visión de otros investigadores que completan el espectro del estudio, al referirse a algunos docentes –calificados en la fase de recolección de datos– como individuos que se han distinguido por sus aportes a la docencia, a la construcción del perfil intelectual de la escuela y a la relación con distintas instancias del medio artístico del país. Este apartado se interesa particularmente en asuntos concernientes a la curaduría, la crítica de arte, la historiografía y la relación con los museos entre otros.

El presente estudio es un breve atisbo que contempla aspectos fundamentales en la construcción histórica del modelo que define la Escuela de Arte y Comunicación Visual. En él se examinan las administraciones señaladas como clave en el desenvolvimiento de la EACV y se comentan los documentos que conforman la base de los planteamientos y el núcleo intelectual que define el perfil profesional que la escuela buscó en un esfuerzo por constituirse como institución que responde a las necesidades de la sociedad costarricense.

El consenso de los miembros de la Escuela de Arte y Comunicación Visual (EACV) indica que históricamente existen dos administraciones clave en el desarrollo de esta entidad. En ambas, las acciones orquestadas por la dirección consiguieron avances cualitativos en aspectos curriculares unidos a una definición de los perfiles conceptuales que concedieron a la escuela, con el paso del tiempo, una orientación

particular que la destaca en el medio artístico del país. Estos espacios corresponden a las administraciones de la Licda. Margarita Fuscaldo en los años de inicio de la escuela y a la administración del Lic. Héctor Arguedas quien en los inicios de la década de los noventa se convierte en el protagonista de la primera reforma curricular de los planes de estudio. Estas administraciones -en opinión de los entrevistados- sientan las bases de una escuela que ocupará un sitio destacado en la formación de los artistas nacionales y en la definición de algunas facetas del medio artístico de nuestro país. La semilla generó con el tiempo una institución cuyos alcances marcan senderos en la cultura nacional.

En años recientes, la EACV ha alcanzado un sitio destacado y ha desempeñado un papel importante con proyectos que impactaron el mundo de las artes al incorporar en sus actividades exhibiciones de mérito internacional como lo fue la exposición de las litografías que Marc Chagall realizó para ilustrar La Odisea de Homero. Es también reciente el esfuerzo por redefinir y actualizar la carrera de Enseñanza del Arte y la Comunicación Visual desde una perspectiva crítica que incorpora los aportes de los más destacados autores del campo.

La escuela se ha preocupado también por la tradición, fomentado la enseñanza de técnicas ancestrales como el mural al fresco, actividad que alcanzó destacarse internacionalmente por las soluciones novedosas que aporta al campo. Por otra parte, la reciente invitación a nuestras aulas de una de las pedagogas más famosas en la enseñanza del arte, la española María Acaso, representa el balance entre lo tradicional establecido y lo innovador que la EACV procura en su desarrollo como entidad educativa interesada en el bienestar de su alumnado.



primera etapa:

**los inicios de la Escuela
de Artes Plásticas en la
década de los setenta**

La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional nace en los albores de la fundación de la institución de educación superior con un plan de estudios y una situación singulares. En primer lugar, las condiciones físicas de trabajo son inadecuadas, los entrevistados coinciden en calificarlas de pésimas “porque el lugar en el que se debe desarrollar las actividades no es un espacio apropiado para tal función”. Alumnos y profesores se ven compelidos a realizar sus labores en un espacio físico que hasta la fecha había sido un matadero municipal. Su ubicación junto un río hacía que el lugar se inundara con frecuencia durante la estación lluviosa según nos dice **Margarita Fuscaldo** directora de la institución en ese entonces. Los malos olores eran otra compañía constante. Obviamente el espacio no era de ninguna manera el lugar correcto para las tareas que realiza una escuela de arte; además, los materiales y equipos eran los mínimos. Fuscaldo nos cuenta que, por ejemplo, tuvieron caballetes hasta el tercer año después de establecida la escuela y debían por esto dibujar sobre mesas de pupitre. El interés y la asistencia de la universidad fue nula” en palabras de Fuscaldo. Por otra parte, y como gran contraste, la estructura académica de la escuela, reviste facetas particulares que le otorgan una condición especial. En cumplimiento de una disposición oficial, las universidades estatales debían de evitar la “duplicidad” de funciones si deseaban tener una escuela dentro de un área que ya fuese impartida en otra institución gubernamental. Esta especie de “fantasma” sirvió de incentivo para que desde su fundación la escuela procurara esa condición especial sin la cual no podía ser una realidad. Por esta razón, el personal y aquellos que diseñaron el perfil institucional se inclinaron por definir pautas y propósitos que fuesen nuevos y garantizaran una diferencia esencial con otras escuelas estatales del mismo campo de estudios. Posiblemente, por esta situación, e inspirada por la idea de la universidad necesaria con la que surge la Universidad Nacional, la Escuela de Artes Plásticas define un programa de trabajo y un concepto de escuela singular. En la primera página de su primer Plan de Estudios se describe un enfoque metodológico que expresa un sistema ciertamente distinto. Basados en la idea de una pedagogía contemporánea, aquellos quienes tuvieron a su cargo la misión de realizar este documento y de establecer el perfil conceptual de la escuela, se inclinan por un concepto activo del trabajo del alumno y por una posición crítica frente a la noción del conocimiento. El texto dice:“(…) *cambiar el concepto estático de la educación tradicional donde el cuerpo de conocimiento se presenta como dado; el contenido y el medio artístico están definidos a priori, sin mayor relevancia ni al momento histórico ni a las necesidades sociales.* (I- Generalidades, Pág. 1). Es evidente la visión dinámica desde la cual no se acepta el conocimiento como un hecho en sí, al cual solamente se debe recurrir

para difundirlo, sino que; todo conocimiento será provisional hasta no ser probado y constatado en la experiencia del hecho educativo. El acento está en la idea de aprendizaje a expensas de la noción de enseñanza. Visto de esta manera, el proceso incentiva el trabajo del alumnado para resolver problemas y se aprende en la medida en que se profundiza en la búsqueda de soluciones motivado por la necesidad de resolución. Este trabajo de construcción de conceptos y plataformas conceptuales es tutelado por el profesorado que sirve de guía y crítica durante el desarrollo de proyectos vinculados con la realidad. El concepto es verdaderamente actual y revolucionario para los usos tradicionales de las instituciones universitarias asociadas con la formación artística. En este sistema se perciben los ecos de las formas de abordar el acto educativo propuestas por varios arquitectos distinguidos de este país para la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica; propuesta que fue polémica en ese entonces.

Se propone además, que la idea del arte no debe ser convencional y que éste debe responder a las necesidades de la sociedad y a las condiciones del momento histórico. Serán entonces estas premisas las que den forma a las nociones que sobre el arte se discutan, siempre dentro de una conciencia real de las circunstancias y coyunturas de la sociedad y la historia. Estos principios cuestionan, desde su formulación misma, la idea tradicional de la academia. Se alejan también de las experiencias del arte moderno más concentradas en la dimensión sintáctica de la expresión plástico-visual que en los asuntos semánticos o de enfrentamiento con la realidad social. La actividad docente se concibe como *“contacto cotidiano, activo y reflexivo con la realidad misma”* y no como *“trasplante de profesores a estudiantes”*. Parece clara la asociación de estos principios pedagógicos con las teorías del constructivismo y con la noción de lo interdisciplinario. La nueva concepción del proceso educativo enfatiza una formación integral que elimina *“cursos aislados, cátedras, materiales. . . para trabajar con grandes unidades del conocimiento y quehacer artístico donde confluyen a su vez varias disciplinas”*; esta posición exige un estudiante activo acompañado de un docente que es -por encima de todo- un asesor crítico; el proceso se configura dentro de una dinámica participativa y activa. Los principios son verdaderamente novedosos, sin embargo, demandan materiales, equipo y acceso a la información de primer orden y esas condiciones no eran una realidad tangible, comenzando como se dijo, por el espacio físico en el que se debían efectuar. El sistema se organiza en tres unidades de sentido y trabajo que operan de manera conjunta con un fin de retroalimentación. Se definen tres áreas: el *Taller de Expresión*, el *Taller de Análisis Conceptual* y los talleres de *Artesanías y Laboratorio y Técnicas*.

En el Taller de Expresión -que es el corazón del sistema- se enfatiza “el vínculo con la realidad” y “la problemática del arte” (2- Descripción de la organización, Pág. 3).

Las acciones de este espacio de aprendizaje se darán en la discusión crítica constante del concepto de arte y en dilucidar, desde el conocimiento de la realidad social, la expresión artística. El Taller de Análisis Conceptual buscaba incentivar “procesos de pensamiento” vinculados a “problemáticas universales”. En Laboratorio y Técnicas se exploran los distintos medios técnicos y en el de Artesanía se daba la capacitación artesanal en distintos materiales y procesos técnicos. Análisis Conceptual y Laboratorio y Técnicas alimentan el curso clave que es el Taller de Expresión. Así vemos como se elimina la referencia a talleres específicos de una técnica particular y por tanto, la formación en un énfasis o especialidad y se trabaja más bien, desde la discusión de conceptos y nociones acerca del arte y desde el análisis crítico de la realidad y lo social, núcleos que orientan las soluciones plástico-expresivas. En el perfil del graduado se dice que el novel profesional “-Domina diversos medios plástico-expresivos” (pág. 12) lo cual implica que se recurre a la técnica en función de las necesidades específicas de un proyecto determinado y ese acento cambiaría según las circunstancias y los requerimientos de nuevos proyectos de expresión. Lo importante no es una especialización técnica en pintura o escultura, por ejemplo, lo fundamental es un vínculo con la escena socio-cultural. La inclinación hacia un arte vinculado con la sociedad es evidente, y ciertamente, conforma un currículo totalmente nuevo en el contexto nacional para la enseñanza de las artes plásticas. La idea de integralidad y de intercambio entre saberes y destrezas deriva en algunos aspectos de la organización de la famosa Escuela del Bauhaus en Alemania, experiencia educativa de principios del siglo XX que innovó la enseñanza del arte y eliminó la tradicional división del trabajo didáctico de las academias de arte, concentrado en talleres específicos de pintura y escultura. La incorporación de las artesanías (otra novedad en el país) definitivamente se vincula con Bauhaus así como la orientación social y tecnológica de la estética. La escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional proclama que su acción didáctica “se basa en problemas reales” y busca “propuestas para la solución de problemas” (3-Temática e investigación, Pág. 4). Con estas metas, se fija una misión para la plástica y se deja atrás el acento humanista, de corte estético-especulativo, característico de los sistemas tradicionales de enseñanza de las artes. Dentro de este concepto, la investigación de problemas concretos localizados en el contexto real se hace indispensable y promueve la observación crítica, la participación activa, la relación con otros saberes (interdisciplinariedad) y la detección y

solución de problemas como condiciones de la creatividad. Entre los objetivos postulados en el documento encontramos el de “*Crear profesionales que por medio de su trabajo en la industria impriman un alto nivel cualitativo*” y “*crear profesionales que por medio de su trabajo en el campo de la comunicación visual, impriman un alto nivel. . . en los múltiples aspectos de la comunicación masiva tendientes a contribuir positivamente en la evolución educativa de la sociedad* ” (Objetivos específicos, Pág.6). La expresión de estos propósitos refuerza los vínculos citados con el ideario del Bauhaus. En estas intenciones se vislumbra la inclinación hacia las nociones de economía industrial (realidad social) desarrollo, progreso y medios de comunicación masivos, y con esto, la ubicación de lo plástico-estético en el mundo hacia el que se dirigen las sociedades de la segunda mitad del siglo XX. Es de nuevo evidente la relación con las intenciones de la mencionada institución alemana y el alejamiento de la enseñanza tradicional de las artes que se abstiene por completo de estas asociaciones tan directas con las circunstancias sociales, económicas e históricas.

En los objetivos mencionados está patente la herencia de los conceptos nacidos en el siglo XIX como resultado de la Revolución industrial, nociones que se condensaron en el ideario de Movimientos como el de las Artes y las Artesanías (Arts and Crafts) y en las proclamas del inglés William Morris, líder del movimiento. Pensamientos que -en el siglo siguiente- modelan las propuestas de grandes arquitectos como Le Corbusier y Mies van der Rohe, quien afirmaba que la arquitectura no debía guiarse por gustos individuales ya que era un arte objetivo que debía regirse por el espíritu de la época, colocándose así en la racionalidad de la era industrial y convirtiéndose en abanderado de lo moderno- abstracto sin referencia a lo histórico- académico tradicional. Quizá este conglomerado de conceptos explica la inclusión de varios arquitectos entre el cuerpo docente de la recién nacida Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional. Algunas de las aspiraciones eran tal vez un poco utópicas, particularmente aquella que intentaba dar un perfil a lo artesanal en un país con debilidades en ese aspecto surgidas por particularidades de tipo cultural e histórico que no incluyen un desarrollo en ese sentido. La idea de “*artesanía propia de su tiempo*” que fortalezca “los conceptos de diseño y técnica” (Técnico en artesanía, Pág. 8) se completa con una proyección social; el punto 5 del perfil profesional del artesano dice: “*Es capaz de brindar asistencia a comunidades y grupos cívicos en el campo artesanal*”. De esta premisa se desprende el interés que vincula la escuela de artes con la economía y el desarrollo social, rasgo hasta el momento nuevo en la educación artística profesional del país.

Cuando el primer Plan de Estudios habla de la formación en Artes Plásticas (Bachillerato y Licenciatura) propone un individuo que actúa y se expresa “*con conocimiento de la realidad*”, esto implica una educación que incluye facetas sociológicas, antropológicas, económicas e históricas en la educación artística. Así se espera que el graduado “*influya en el desarrollo del sistema cultural*”. Esta particular manera de concebir la formación profesional en artes plásticas exige un profesorado bien formado con conocimiento de los campos y disciplinas que interesa incorporar en el proceso educativo. Cuando se describe el perfil profesional, leemos: “*Formar individuos de mentalidad amplia y crítica, capaces de . . . formar grupos interdisciplinarios para la solución de problemas relacionados con las necesidades expresivo-simbólicas de la sociedad*”. (Objetivos, Pág. 11) (Perfil profesional. Rasgos generales 1) “*Actúa y se expresa mediante las artes visuales con dominio de la realidad sociocultural del país. –Capta y comunica las necesidades . . . de tipo formal y expresivo de la sociedad* (Licenciatura en Artes Plásticas, Objetivos, Pág. 11) Es clara la noción que cambia la idea de expresión personal, característica del arte tradicional, por la de una especie de vocero de la inquietud social que trabaja en equipo con otros profesionales. Acá creemos ver una proyección vinculada a los conceptos de la universidad “necesaria”, política y lema de la recién fundada institución. Este sentido de lo plástico-estético arraigado en la problemática social se torna evidente en el objetivo de la página 12 que dice; “*Capta e internaliza la situación socio-económica como fundamento para su expresión artística.*” Si bien es cierto que la posición de la escuela favorece un arte de orientación social que sugiere al llamado “realismo social”, al tomar ese rumbo, la institución reduce el espectro de la manifestación artística y tiende a sustentar una posición unidimensional al legitimar solamente una faceta de las muchas posibles en el arte, si este se entiende como expresión de la complejidad de la condición humana. Revisando el plan de estudios parece necesaria la inclusión de cursos específicos que puedan conseguir en el estudiante la visión social, antropológica e histórico-cultural que asegure el perfil que se intenta conseguir; sin embargo, esto no se contempla en la organización curricular. Un argumento en contra de la posibilidad de convertir esta meta en algo real -que surgirá como consideración durante la primera reforma del plan de estudios- considera la formación deficiente del alumnado procedente de la educación media, condición difícil de superar a pesar de la formación humanística que pudiese ofrecer la universidad. Para los que sostenían este criterio, los graduados promedio del sistema de secundaria no conseguían alcanzar estos niveles de calidad. La primera reforma realizada al plan de estudios, a inicios de los 90, manifiesta la dificultad de conseguir las metas propuestas porque el medio nacional

y los recursos institucionales atentan contra una óptima realización del proyecto, y en procura de una adecuación a las “condiciones reales” -como lo declara el ex director Héctor Arguedas- se impone una revisión de metas y propósitos.

El hoy profesor y en ese entonces alumno de la escuela, Lic. Herberth Bolaños expresa que el proceso de estudio era difícil, más no imposible y que la necesaria implicación total del alumno acababa por modelar espíritus combativos capaces de investigar por sí solos, *“porque en la escuela no habían cursos magistrales, en los que el profesor expusiera la materia. La teníamos que buscar solitos, preguntando en una y otra escuela de la universidad, buscando en textos y reflexionando, hasta conseguir respuestas”*. Revisando los materiales de trabajo que conserva Bolaños, constatamos, particularmente en su voluminoso trabajo gráfico-teórico de graduación, el acercamiento de la solución final en imágenes a diversos aspectos de la realidad socio-cultural, para respaldar la solución visual que se proponía. Distintos acercamientos y tratamientos de la imagen se requerían para llegar a la aceptación final del tribunal calificador y cada uno de ellos debía registrarse con precisión como parte del proceso que gestaba la imagen. Examinando este trabajo, que es un ejemplo vivo de la metodología y sus alcances, comprendemos que las pinturas que realizó Bolaños, no obstante el proceso de análisis de lo real, presentan una dimensión plástico-estética en la cual no resalta ningún detalle del entorno socio-cultural por sobre los intereses plástico-visuales del joven graduando. La creatividad no reñía con la rigurosidad de método y las respuestas al sistema no eran necesariamente unidimensionales. Bolaños exhibe en la meticulosa configuración de su obra pictórica el aprendizaje que recogió en esos años de estudio, conocimiento que enriqueció con su contacto de estudios con la cultura japonesa.

El componente de la investigación es un pilar base en la formación del profesional de las artes en este plan de estudios y marca una diferencia sustancial con la manera en que se educan profesionales en las artes visuales en otras instituciones superiores. Este acento en el estudio meticuloso como requisito de la expresión se mantiene hasta hoy en la Escuela de Arte y Comunicación Visual como una herencia del primer plan de estudios y mantiene la singularidad en la educación artística que ha dado buenos frutos a la institución y le ha hecho proyectarse al medio artístico con propuestas de calidad y fuerza, muy sólidas en sus conceptos y proceso de relación entre discurso y recursos técnico- plástico-estéticos.

Este plan inicial se mantuvo en la Escuela de Artes Plásticas por espacio de aproximadamente dos décadas, después de las cuales se produce una revisión que intenta adaptar los planteamientos del plan inicial con nuevas realidades y exigencias de formación que responden al pensamiento y percepción de un grupo de profesores con nuevas inquietudes. El plan de estudios se revitaliza por medio de una visión crítica que implicó reformas y que conllevó cambios que incluyeron la permanencia y la innovación.

Durante todos estos años de lucha por condiciones favorables para el desarrollo de la Escuela de Artes Plásticas, la figura de Margarita Fuscaldo Peralta destaca como la de una líder que afronta la falta de atención de las instancias superiores de la universidad para mejorar las condiciones de trabajo y permitir un crecimiento digno para la nascente escuela. La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional se crea sobre la base del departamento que formaba profesores para la enseñanza del arte en la Normal Superior, institución que precedió a la universidad y le sirvió de base en sus comienzos. Fuscaldo consigue honrar ese pasado vinculado con la educación al proveer a la Escuela de Artes Plásticas con un plan de estudios innovador, basado en el concepto de aprender a aprender, concepto que apoyarán años después las declaraciones de la Unesco con la difusión del Informe a la Unesco de la Comisión Internacional sobre la educación para el siglo XXI presidida por Jacques Delors. (Learning: The Treasure Within, 1996). Margarita Fuscaldo joven pintora que daba sus primeras manifestaciones en el medio artístico nacional, había despertado el interés de la crítica de arte. La energía de su pintura, los empastes vigorosos y las texturas impactantes comunicaban al espectador la vitalidad de la experiencia intensa con los materiales y los procesos pictóricos. Ricardo Ulloa Barrenechea en su obra *Pintores de Costa Rica* (1982) califica la pintura de Fuscaldo, de tendencia a la abstracción, como una obra en la que *“todo presupone un goce puro de la materia”*. Ulloa habla de la energía de Fuscaldo en términos de una poética muy personal *“desde cuyo centro se canalizan proyecciones hacia el espectador. Así el desgarramiento visceral, la transgresión poética de la naturaleza, el caos envolvente de toda transformación violenta o la imagen subjetiva de la irrealidad pueden tener cabida”* (Pág. 192).

Fuscaldo muestra que su intensidad no estaba solamente en la pintura, su tesón y espíritu de lucha la llevan -con la ayuda de estudiantes y allegados- según relata, a la toma de unas aulas del campus a punto de ser derrumbadas para instalar en ellas, de forma provisional, el escaso mobiliario y enseres de la Escuela de Artes Plásticas. Esta acción

precipitada buscaba la atención de la institución, con miras a exigir condiciones decentes de trabajo. Fuscaldo manifiesta que no fue sino hasta la administración del Dr. Alfio Piva (1977-1983) que sus legítimas peticiones y expectativas encontraron acogida en la universidad. La pintora expresa con energía que fue el Dr. Piva quien concedió, por primera vez, la atención debida a la Escuela de Artes Plásticas, relegada a un lugar marginal desde su fundación y marcada por un pasado de privaciones a pesar de la relevancia de sus planteamientos en la metodología de la enseñanza del arte. El empeño y decisión de Fuscaldo consiguen que su pequeña “revolución” contribuya a la concesión de un espacio en las bodegas de la Escuela de topografía, lugar que se asignó como edificio para el desempeño de la educación artística de la Universidad Nacional y que ha sido transformado con el tiempo para alojar hasta hoy a la institución. Para la Licda. Fuscaldo la adversidad y las carencias que tuvo que enfrentar no hicieron mella en su espíritu de lucha y con palabras austeras y puntuales manifiesta que siente que sus logros se concretan en *“la creación de las carreras con una nueva visión y enfoque de metodología, la redacción de planes y programas, el logro del espacio físico y la formación de un equipo profesional cuya labor mereció el reconocimiento nacional positivo”*. Margarita Fuscaldo estuvo a cargo de la dirección de la Escuela de Artes Plásticas de la UNA durante tres períodos consecutivos (1974-1982), a lo largo de estos años, su tesón y esfuerzo consiguieron definir un perfil académico singular y novedoso para la institución. La huella de ese posicionamiento frente a la creación artística y la enseñanza del arte permanecerá como legado hasta el día de hoy. Bajo distintas denominaciones y como parte de cursos diversos según las circunstancias -más conservando sus ideas rectoras como principio diferenciador de la institución- este legado concedió identidad a la escuela y contribuyó a la formación de artistas que han cosechado gloria en las artes visuales de nuestra nación.



20

segunda etapa:

**la renovación curricular
de Héctor Arguedas**

La totalidad de los entrevistados para la realización de este proyecto coincidieron en señalar a la figura de Héctor Arguedas como uno de los directores que se distinguieron por su aporte al desarrollo de la Escuela de Arte y Comunicación Visual. Durante las dos administraciones de Arguedas (1989 -1995) se da la primera modificación del Plan de Estudios de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, luego de dos décadas de trabajo con el plan original con el que inició la escuela con la apertura de la universidad en 1973. Los cambios que se dieron fueron el resultado del trabajo y la meditación de grupos de profesores, quienes bajo la guía de Arguedas intentaron resolver los problemas que percibían y buscaron una definición más clara de la orientación conceptual de la institución. Después de un proceso de un par de años de estudio (1989-1991) se iniciaron los cambios propuestos. El modelo curricular con el que comenzó la Escuela de Artes Plásticas a principios de la década de los setenta, estaba basado en muchos aspectos en ideas derivadas de la escuela alemana del Bauhaus. Este fue uno de los primeros modelos de cambio en la concepción de la educación artística que surgió en 1919, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius. La idea fundamental de esta escuela recupera conceptos de algunos de los movimientos que emergieron en Inglaterra y en Alemania en el siglo XIX como resultado de los efectos de la Revolución Industrial. En esta coyuntura se había discutido sobre las diferencias entre lo artesanal y lo artístico. Dentro del contexto de la crisis de la racionalidad técnica de Occidente se decidió borrar las diferencias establecidas entre las artes y las artesanías y elevar a estas últimas al rango de lo artístico, es decir, llevarlas al nivel de las Bellas Artes. Se unen así las denominaciones de artes y artes aplicadas bajo un mismo techo.

Con esta nueva concepción se rescatan actitudes y procesos que habían sido tradición en los gremios artesanales y se revive el principio pedagógico de aprender haciendo. Al igualar los conceptos, se intenta unir las nociones de arte, trabajo y tecnología. La recuperación de los métodos propios de los talleres artesanales llevó a la importancia del concepto de taller, que pasó a ser el fundamento de los cursos. El sistema incorporaba los cursos colegiados, impartidos por dos profesores, un maestro artesano experimentado y un profesor de diseño; así se resolvían los problemas técnicos y de diseño con miras a la realización de objetos útiles con dimensión estética. Siguiendo esa lógica se formaron talleres de maderas, cerámica, textiles, papel, metales, encuadernación, vidrio y otros en los cuales el aprendizaje se daba bajo la tutela de los dos maestros. El lema de esta tendencia de pensamiento establecía que la forma debía necesariamente

servir a los propósitos de la función del objeto; con esta idea se intensifica la producción de objetos con calidad estética. Cada taller giraba alrededor de un material y de los procedimientos de trabajo que este exigía. Toda esta compleja construcción tenía una fuerte influencia de las escuelas de arquitectura del entonces, esencialmente el principio de que el producto del pensamiento estético tenía una finalidad práctica: “la forma sigue a la función”. Como movimiento de ruptura con el pasado y con la hegemonía de las Academias de Bellas Artes, el Bauhaus daba poca importancia al pasado como base de la producción del presente; no deseaba continuar con las convenciones, y el trabajo se debía regir no por las tradiciones y los arquetipos culturales, sino por la racionalidad de los objetos producidos en aras de su funcionalidad con miras al futuro y a la solución de problemas vinculados a la vida cotidiana. Es importante acotar que las Academias de Bellas Artes en Europa respondían a un modelo auspiciado por las monarquías, mientras que la nueva era buscaba otros modelos políticos y sociales. La historia no era fundamental en este modelo de cara al futuro. Las nociones de modernidad y progreso reafirmaban ese desdén por el pasado, expresión de condiciones inferiores de vida si se comparaban con aquellas que ofrecía la nueva sociedad basada en la industria y la democratización de la estética.

En la Bauhaus, el orden de niveles del programa iniciaba con un curso de 6 meses de duración -el “*vorkurs*”- una especie de alfabetización visual, en el que se aprendían los principios y elementos del lenguaje plástico-visual. Una vez recibida esta formación, se continuaba con los talleres de técnicas hasta los niveles superiores. Este era el corazón de la formación profesional. El interés por los artesanos y la clase obrera, como acento social, era importante en la propuesta del Bauhaus, quizá por esa razón el modelo fue atractivo para la “universidad necesaria” y también quizás por ello, el personal con el que comenzó la Escuela de Bellas Artes contaba con varios arquitectos, quienes elaboraron los programas de curso con los que arrancó la escuela, intentando una opción de estudio que generara trabajo y una mejor posición para aquellos grupos sociales a los que se dirigía la recién fundada institución. Dentro de este modelo era necesario integrar al equipo de enseñanza, maestros artesanos de probada calidad para resolver los problemas ligados a la técnica desde la perspectiva de un profesional experimentado. Este fue a la postre uno de los problemas más difíciles de resolver para la naciente institución, dada la condición histórico-cultural de nuestro país en este campo. En el entorno en el que había surgido Bauhaus esto no era un problema porque el trabajo artesanal estaba muy bien organizado y regulado por los gremios desde la Edad Media.

A este esquema, a diferencia de la Escuela del Bauhaus, la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional añadió los intereses de las Academias tradicionales de Bellas Artes al incorporar las especialidades de pintura, escultura, grabado y dibujo. Esta orientación hacia las especialidades académicas se refuerza como acento de la nueva etapa de la institución. Después de casi dos décadas de vigencia, el modelo fue poco a poco considerado un modelo cuya adaptación a las condiciones reales y específicas del país era difícil y sus logros empezaron a ser discutidos y puestos en tela de duda. El tiempo había también erosionado algunos de los mecanismos de operación del sistema y esto afectaba los resultados. Algunos de los componentes derivados del Bauhaus se transformaron y adquirieron nuevas dimensiones y sentidos. El diplomado en artesanías se abre hacia la posibilidad de un bachillerato y una licenciatura en Artes Aplicadas. El Bachillerato y la Licenciatura en Artes Plásticas se concentran más en un énfasis y se pierde la formación en varias disciplinas de la plástica. Se incorpora la idea de que el estudiantado complete su formación con títulos en el área de la enseñanza de las artes y así ampliar sus posibilidades de trabajo. La búsqueda de componentes intelectuales, analíticos e históricos se vislumbró también como necesaria, y se planteó formalizarle en cursos concretos. La necesidad de responder a un mercado de trabajo real fue de igual manera una de las preocupaciones que terminaron con una nueva propuesta de reforma curricular en la década de los noventa. La transformación no fue total, puesto que conservó muchos de los componentes del plan anterior y fue concebida como una “readecuación” del plan de estudios. El proceso consideró las conclusiones de unas comisiones encargadas de recopilar las inquietudes de cambio presentes en docentes, estudiantes y administrativos, *“idea largamente acariciada”* -como dice la presentación del documento- a lo largo de varios años. En el medio de esta circunstancia, asume la dirección de la institución el profesor Héctor Arguedas reconocido hoy por su contribución al desarrollo de la Escuela de Artes Plásticas. Este aporte se extiende más allá de las reformas curriculares e incluye la repercusión en el ámbito artístico de la obra plástica de Arguedas.

En primer lugar, Héctor Arguedas con su producción pictórica dio realce a la Universidad Nacional al conseguir un puesto destacado en las exposiciones de esa época. El crítico Ricardo Ulloa Barrenechea encontraba en las acuarelas de Arguedas *“(...) efectiva síntesis de grandes manchas y toques enérgicos, un alegre colorido con frecuencia bien contrastado junto a logrados efectos luminosos . . . aciertos de dibujo y enfoque. . . Tiene temperamento, fluidez en la mancha móvil y energía de contrastes. Su concepción se refiere a una naturaleza*

llena de vitalidad y como envuelta en el movimiento. . . apunta ya hacia un elemento fundamental: hacer pintura, diseño plástico relacionado con las posibilidades propias de la acuarela". (Suplemento cultural Áncora, La Nación, 1976). Efectivamente, en las acuarelas de este pintor encontramos decisión en el trazo y un vigor en las formas que comunica vitalidad y fuerza. En 1985, Arguedas consigue una exposición de óleos en la Sala libre del Museo del Banco Central (Plaza de la Cultura) luego de obtener en 1982 el Primer Premio de Pintura en la exposición organizada para la inauguración de este edificio. En esta exhibición destacan dos tipos dominantes de imágenes. Por una parte, aquellas asociadas con la agresión, la guerra y la muerte, agitadas e intensas, y por otra, piezas que proyectan atmósferas siderales calificadas en el catálogo por el pintor y crítico nicaragüense, residente en Costa Rica Alberto Ycaza como pintura en la que *"el tiempo y el espacio físico llegan a confundirse con un tiempo y un espacio metafísico"*. En este conjunto de obras destaca la fuerza vertiginosa que acentúa el tempestuoso movimiento de huesos, cuerpos y armas en pinturas que remiten al agitado surgimiento de la violencia en la región por esos años. En algunas de estas pinturas se percibe la influencia de la obra del chileno Roberto Matta Echaurren; particularmente en el uso del espacio, el juego entre figuración y abstracción, y en la definición de estructuras en movimiento. La calidad técnica, la sutileza de las sugerencias, la fuerza de las ideas y la concepción de la forma perfilaban a un artista en dominio pleno de las posibilidades expresivas de la pintura como idea y como imagen. Alberto Ycaza califica la pintura de Arguedas de reflexiva y profunda. Señala también la presencia de signos *"utilizados por las culturas precolombinas"* en ritmos en los que de la abstracción surgen figuras y se sugieren armas en una *"concepción realista de una historia que se escribe con armas"*. El crítico manifiesta que la pintura de Arguedas *"implica una toma de conciencia del significado de los acontecimientos contemporáneos del área y su extraña relación con un pasado"*.

Héctor Arguedas estuvo al frente de la EACV en función de director en la primera mitad de la década de los noventa. Para ese momento, ya se trabajaba en las instalaciones actuales contiguas al edificio de la Escuela de Topografía. Las condiciones de lo que había sido una bodega no eran las adecuadas para las actividades y las necesidades de una escuela de artes. Los espacios eran mínimos, las condiciones de infraestructura muy limitadas y la repercusión en docentes y alumnos a veces alcanzaba puntos de desmotivación. A pesar de estas



condiciones físicas, el deseo de mejora consiguió mantener un espíritu de superación. Arguedas menciona una lucha constante para lograr de la administración general de la institución equipos y mobiliario idóneos para las labores propias de una escuela para la enseñanza de las artes visuales. A estas particularidades de la planta física y equipo, Arguedas añade un desigual desarrollo e interés de parte del personal docente, además de una polarización de los profesores definida por un acento en la filiación política de los mismos. En primer lugar, el personal docente de la escuela en esos días estaba compuesto por profesionales con formaciones académicas distintas. Existían niveles diversos de inserción e interés en el ámbito artístico del país, diferencias en la calidad de la formación académica y distintos conceptos acerca del arte y la educación artística; nos referimos a profesores que habían estudiado arte y a profesores que eran arquitectos de profesión y también a profesionales de otras disciplinas. En el Plan de Estudios elaborado por Héctor Arguedas con la colaboración de Verny Peña y Herberth Bolaños (1992) se dice (I-1.3) *"que existe una incompatibilidad entre el modelo pedagógico y el origen formativo del cuerpo docente"* (pág. 4). Estas diferencias en la formación y educación del profesorado llevaban en ocasiones a conceptos opuestos que en determinadas circunstancias obstaculizaban el consenso de opiniones sobre la naturaleza y condiciones de la educación artística. Las nociones de arte basado en la afectividad y la expresión, y de arte cimentado en el diseño meditado y la razón se oponían, en algunas ocasiones de forma antagónica y producían divergencias difíciles de superar. Esta primera polarización repercutía en las acciones educativas y en la formación del estudiantado. Por otra parte, la fuerte politización del personal de docencia producía desencuentros, quizás nunca bien discutidos y resueltos en relación con la comprensión y concepción de la naturaleza de la obra artística y de los procesos de enseñanza/aprendizaje vinculados con la expresión artística. Las divisiones entre grupos y conceptos sobre la misión y naturaleza del arte no lograron encauzarse en una palestra para el diálogo y originaron oposiciones de tipo ideológico con repercusiones en la docencia y en la producción. Estas discrepancias respondían a las corrientes de pensamiento que en ese entonces se desarrollaron en el seno de la intelectualidad de los países latinoamericanos en respuesta a una realidad político-social de gran complejidad que quiso ser abarcada desde un punto de vista dominante que hoy, entendemos, reducía los componentes del conflicto social a esquemas relativamente simples que no respondían a la diversa e intrincada naturaleza de los hechos y los fenómenos de la cultura. La convergencia de distintas nacionalidades, tipos de formación académica y orientaciones culturales e ideológicas en el cuerpo docente fomentó en cierta medida la formación de estos

perfiles de oposición. Las disposiciones administrativas institucionales relacionadas con la permanencia del cuerpo docente y sus derechos limitaban también la renovación o cambio de personal.

Durante la administración de Arguedas surgió la iniciativa de remozar aspectos de los planes de estudio buscando incentivar los componentes teóricos de la educación artística. Arguedas manifiesta que su interés derivó de la conciencia de que la educación de los futuros artistas necesitaba de mayores y mejores componentes de carácter teórico que compensaran la inclinación unidireccional hacia el trabajo de taller que favorecía el trabajo manual. Al referirse a la estrategia metodológica de la nueva propuesta, los autores manifiestan la importancia de: (...) *La búsqueda permanente de soluciones... que generen nuevas alternativas. . . que desplacen el “conformismo vacío”, es decir, lo concluido sin contenido.* (1.1.3B, Pág. 10). El apartado que concierne a las destrezas intelectuales (1.3) acentúa la idea de la necesidad de componentes teóricos en la formación profesional al declarar en el apartado 1.3.1: (...) *Los cursos...se orientarán bajo el propósito de promover y orientar el descubrimiento de aptitudes y limitaciones intelectuales mediante un enfrentamiento a lecturas, discusiones, seminarios. . . que provoquen la relación con otras áreas del conocimiento* (1.3.1, Pág. 10, 11). La idea de oponerse a las concepciones del arte de corte romántico o a las vinculadas con la expresividad sin límites, concretadas en teorías que interpretaban la obra del pedagogo de las artes Víctor Lowenfeld, (1938, 1947) es clara cuando encontramos intenciones como la siguiente: (...) *Evitar la inducción al cambio por el cambio, por la experimentación sin contenido ni dirección o por la simple inspiración* (1.4.1A, Pág. 12).

Para contribuir a esta nueva actitud frente a la formación de los artistas, Arguedas promovió la integración de un conjunto de cursos de historia al currículo vigente. La idea era la de que el estudiante se beneficiara con un programa fuerte en Historia del Arte que le diera las bases para la comprensión del desarrollo de las manifestaciones artísticas en la cultura occidental como fundamento de una práctica artística bien informada. De esta manera se enriquecía también la producción plástica que podía vincularse de forma seria y sistematizada con los modelos plástico-estéticos de Occidente. Se diseñó entonces un conjunto de cursos y programas que informaban al estudiantado sobre cada una de las épocas del desarrollo de las artes en Europa y América. El plan incluía el estudio de las artes en América Latina y en Costa Rica. Además, como la estructura de la escuela comprendía una carrera interesada en las artes aplicadas, se diseñó también un curso de historia del diseño y las artes aplicadas. Aunque en algunos

de los cursos del plan vigente adscritos al área denominada Análisis Conceptual se aludía a la Historia del Arte y a la estética, no existía una sistematización y un ordenamiento razonado de secuencias y tipos de conocimiento que permitieran un perfil profesional con las características que buscaba la reforma curricular. Gracias a esta iniciativa, la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional se convierte en la primera y única escuela del país que incorpora un sistema articulado de cursos de historia de las artes visuales que llega a convertirse en eje articulador de la enseñanza, atravesando todos los niveles del plan de estudios. La intervención de Arguedas consiguió un orden, una jerarquización y un nivel que permitió al alumnado un acceso a conocimientos que sin duda enriquecerían su mundo de referencias visuales. Arguedas nos dice: *“El profesor Efraín Hernández consiguió articular los marcos teórico-conceptuales de la organización curricular de los cursos de historia del arte con gran éxito. Él seleccionó los autores y textos y logró consolidar un material visual abundante, imprescindible en este tipo de curso por la naturaleza del objeto de estudio involucrado. Hernández, con el uso preciso de estos recursos que elaboró con dedicación, imprimió a la enseñanza de la historia del arte el profesionalismo y la seriedad que se buscaba. La labor del licenciado Hernández elevó, sin lugar a dudas, el nivel de madurez intelectual del estudiantado. Hecho que pude comprobar con agrado al relacionarme -tiempo después- con los y las estudiantes en varios cursos”*. La enseñanza de la historia del arte llega a adquirir un perfil particular en la Escuela de Artes Plásticas; perfil interesado en el conocimiento plástico-estético histórico y cultural de la producción artística de Occidente. Hasta el momento, este enfoque se mantiene como una ventaja de la enseñanza que se da en la Universidad Nacional que no superan otras instituciones dedicadas a la formación de profesionales en las artes.

El diseño curricular incluía además otros cursos afines como Arte y Sociedad, Historia del arte comparada, Teoría del arte, Teoría integral del arte, Antropología social del arte y Arqueología; por medio de estas disciplinas se intentó una salida teórica a nivel de quinto año con la que se deseaba proveer al medio artístico nacional con profesionales que pudiesen asumir con conocimiento la crítica del arte y otras tareas vinculadas a instituciones relacionadas con el arte como los museos y las casas de cultura. La idea buscaba incrementar el desarrollo de los aspectos conceptuales del fenómeno artístico y así enriquecer el mundo de las artes incentivando la actividad intelectual. El Plan de estudios dice en su apartado 1.6.3 Objetivos (1.6.3 C, pág. 28) *“Formar profesionales con un amplio conocimiento de las artes en general, capaces de crear corrientes de opinión y de pensamiento.”*

En el apartado I.I. 4A, página 20 del Plan de Estudios, se evidencia la conciencia de las limitaciones del medio de las artes plásticas en el país y se refuerza la noción de incrementar los aspectos teórico-intelectuales en la formación artística global del país:

“(...) Existe una carencia evidente de carácter conceptual en términos generales en el contexto nacional. Función que asumiría este profesional al confrontar con criticidad la producción artística costarricense. Asimismo, la de generar pensamiento sobre el destino del arte en nuestro país (ii) Es poca la investigación ensayística o de otra índole en torno al arte de este país ... existe carencia de publicaciones en este mismo sentido (iii) ... la capacitación de este profesional se constituye en una verdadera necesidad en el ámbito espiritual y en la vida cultural-artística de nuestro país. (iv)”

El cambio implica una concepción de la creación artística en la cual, el componente intelectual, la relación con la historia de la disciplina y el pensamiento se tornan esenciales para la creación de objetos plásticos. Una de las metas era la de *“demostrar su dominio y desarrollo del carácter: sensibilidad y facultades intelectuales (I.4.2 A, Pág. 12). El perfil establecido manifiesta esta idea con claridad; “integra conocimientos teóricos sobre Historia del arte, psicología del arte y teoría del arte, para lograr mejores niveles de producción.” (I.4.1J, Pág. 25). La decisión conlleva la consideración de la importancia de los aspectos de pensamiento en la producción visual. Con esta incorporación se incluyen elementos que trascienden el trabajo de los talleres técnicos y lo enriquecen con la conciencia de la referencia al desarrollo histórico-conceptual de las manifestaciones artísticas. Por otra parte, se buscó la extensión de la actividad reflexiva al círculo de las artes en el país. Tras la iniciativa de la incorporación de la historia en tal dimensión al currículo de la escuela, encontramos el eco de las ideas de Arnold Hauser, historiador y sociólogo del arte, quien defiende en su libro Filosofía del arte (1958) la necesaria relación de la obra de arte con un pasado que la modela, por más novedosa que ésta sea. Héctor Arguedas expresa esta idea cuando se refiere a sus consideraciones para la inclusión de la historia del arte en los programas de estudio de la escuela y dice: “puesto que toda creación artística para ser inteligible, es portadora de rasgos convencionales (propios de su mismo desarrollo histórico) aunque presente rasgos originales, esta es la condición histórica de la obra artística”. Las palabras de Arguedas muestran su conocimiento de la obra de historiadores y teóricos del arte, entre ellos H. Read, E. Gombrich, J.W. Janson, R. Huygué, a quienes nombra cuando se refiere a sus motivaciones e interés por la historia del arte. Arguedas insiste en que el plan que regía la escuela antes de*

la reforma estaba basado en buenas ideas, pero éstas, en su opinión, no se ajustaban a la realidad de la formación del país en secundaria ni a las necesidades reales de la población que acudía a las aulas de la institución en esa época, tampoco a las posibilidades concretas del medio artístico costarricense. En el capítulo III que corresponde a la Justificación de las carreras se dice en el apartado 1.1.1 A: “(...) *Con la creación de la Universidad Nacional se redactó el primer plan de estudios de la Escuela de Artes Plásticas, el mismo pretendía conformar una escuela de artes aplicadas con una vocación-orientación hacia las artesanías y a la industria de productos altamente elaborados con equipo, materiales y herramientas costosas y algunas que el medio no contaba. A esta limitante se sumó el hecho de que no poseía el país el personal profesional idóneo y capacitado para aventurarse por este rumbo en toda su dimensión*”. El nuevo plan de estudios que Arguedas promueve establece un esquema de proyectos vinculados a ciertos cursos, proyectos que se aprueban por área y curso, a pesar de que existe una integración del conocimiento proveniente de distintas áreas que comprenden desde lo técnico hasta lo conceptual. Así se termina con un sistema de promoción integral definida de forma colegiada y que incluía todas las asignaturas en una unidad. El texto del replanteamiento curricular dice: 2.1.1B (...) *se abandona el concepto de integración de programas, que venía utilizándose desde que dio inicio la carrera en artes plásticas, que parte de una organización estructuralista perfeccionada, y que en más de veinte años de venir utilizándose en nuestro país, no ha dado los resultados esperados puesto que se ha demostrado que este método programático funciona en países desarrollados, donde los recursos con que se dispone permiten llevar a cabo todas y cada una de las relaciones que implica la integración de complicadas y costosas actividades, recursos y toma de decisiones.* (Pág. 115). Un aspecto que demandó el interés de la administración de Arguedas fue precisamente el de la evaluación y promoción de los cursos. El sistema establecido contemplaba una evaluación colegiada entre un jurado calificador y los profesores de curso que creaba conflictos entre comisiones de evaluación y docentes. Además los cursos se aprobaban en conjunto como bloque y no individualmente. Se pensó entonces que las fricciones, resultado de los desajustes de opinión, debían superarse con un nuevo sistema que definiera la promoción de cursos de forma individual y no en conjunto y que concediera solamente un porcentaje de la nota final al puntaje que reflejaba las percepciones del jurado. En la época de Arguedas se procedió a pulir los criterios evaluativos y también a aclarar estos aspectos arribando a la evaluación separada de cursos y concediendo independencia al profesor sobre las opiniones del jurado o comisión de evaluación.

Otro aspecto importante de cambio fue el de la creación de la posibilidad de que el alumnado de la escuela pudiese -sí así lo deseaba- graduarse en dos carreras de forma paralela. Arguedas se había interesado en el problema del mercado laboral y había pensado en la conveniencia de incluir un título en educación que permitiría una fuente extra de trabajo a los graduados de la escuela. Esta nueva carrera facultaba el acceso a espacios laborales que brindaban la oportunidad de una vida profesional más estable a los graduados. Arguedas manifiesta que ante la característica incertidumbre y falta de definición del mercado del arte; el mercado real y tangible que se vislumbraba era el de la posibilidad de la enseñanza. Con esta idea se estudia la iniciativa que, luego de ser aprobada en CONARE, permitía a los graduados una confianza mayor en su futuro económico. Así, a las posibilidades de estudio en las artes y las artesanías, se añadía la de la educación artística. La lectura del Plan de Estudios demuestra la preocupación por el mercado de trabajo de las y los graduados de la institución y detecta que muchos de ellos se desenvuelven en el campo de la enseñanza; “(...) Podemos afirmar que de las generaciones que nuestra escuela ha promovido, un alto porcentaje trabaja como profesores de artes plásticas en escuelas y colegios del país. Partiendo de esta premisa que define como un mercado laboral real la enseñanza de las artes plásticas y por el interés puesto siempre de manifiesto por los estudiantes a través de toda la historia de nuestra escuela de contar con esta alternativa, es que nos abocamos al presente trabajo. . . en consonancia con los objetivos de la Universidad Nacional, de preparar profesionales al servicio de las necesidades y demandas de la sociedad costarricense, consideramos pertinente la creación de la carrera que daría la oportunidad a nuevas generaciones de servir a la educación artística del país de forma más idónea, toda vez que los actuales profesionales que laboran en el sistema educativo costarricense, como ya se indicó, carecen de instrucción en métodos y prácticas de este campo.” (pág. 19).

En el apartado 1.1.3 Docencia en artes plásticas (pág. 17), se expresa el interés y la conciencia de un ajuste en las prácticas educativas de los niveles de primaria y secundaria. El discurso nos dice: “(...) El aporte de las artes plásticas en la formación del estudiante costarricense, si bien es cierto en algunos momentos puede ser cuestionado en su efectividad y pertinencia, no podemos olvidar algunos componentes importantes que han incidido para que la asignatura no se haya abordado con claridad de objetivos y metas”. Entre los problemas que se detectan como responsables de la situación se señala, el número de aspirantes sin preparación pedagógica “para enseñar asunto tan delicado e importante como es el arte” que imparten la asignatura en las instituciones educativas oficiales; “un medio cultural que no propicia

este tipo de enseñanza considerada muchas veces como *superflua e innecesaria*" (Pág. 18) y la falta de capacitación seria y sistemática de este tipo de profesional por parte de las universidades. Luego de algunas consideraciones al respecto de este problema, el plan de estudios confirma que esta iniciativa es *"la primera alternativa de diseño curricular conjunto entre el CIDE y nuestra unidad académica."* (Pág. 19)

Arguedas gestionó la incorporación de profesionales especialistas para conducir los nuevos cursos y la orientación del nuevo acento profesional en educación artística. Era claro el interés en incidir en la sociedad costarricense y esto lo constatamos en objetivos que establecen *"Promover cambios conceptuales en la apreciación del arte en la sociedad costarricense"* (1.4.3D, pág. 26). Es oportuno mencionar que se quería formar un profesional cuyas acciones repercutieran en su entorno inmediato mediante la promoción de la cultura. Dentro de las competencias cognitivas y técnicas a desarrollar encontramos en el apartado 1.4-1E (pág. 25) *"Posee conocimientos de manejo de grupos para organizar actividades artístico culturales en el país"*.

Administración Arguedas y proyección social del arte

Durante este período administrativo, Arguedas incentivó las exposiciones de trabajos de profesores y alumnos en distintos espacios con el interés de proyectar la labor creativa de la unidad académica al público general. Esta iniciativa sigue las pautas enunciadas en la readecuación del Plan de Estudios que propone en el apartado 2.3 Extensión (pág.5) párrafo 2.3.4. *"Establecer una proyección de las artes plásticas en espacios concretos del campus universitario y la ciudad de Heredia, mediante manifestaciones expresivas propias de los alumnos de nuestra Escuela"*. Esto comprendía la incorporación de ciertas exigencias académicas a un proyecto de interacción social con la comunidad que se expresa de la siguiente manera: 2.3.2. *"Involucrar e integrar requisitos académicos de los estudiantes de artes plásticas a eventos de extensión hacia la comunidad"* (pág.5).

En los meses de mayo y junio de 1991 la muestra titulada **Plástica UNA** se expuso en la Casa de la Cultura Alfredo González Flores en el centro de la ciudad de Heredia. La exposición se dedicó a la Lic. Rose Marie Ruiz Bravo, Rectora de la Universidad Nacional en ese entonces. Los trabajos expuestos fueron realizados por los estudiantes de cuarto nivel, quienes terminaban con esa exposición sus deberes

y requerimientos para obtener el grado de Bachillerato en Artes Plásticas. Un aspecto fundamental de la idea fue el de llevar el arte a espacios concurridos por la comunidad y aprovechar esa afluencia de personas para generar un contacto con la expresión artística en lugares en los que esta actividad no se daba de forma regular. Dentro de este proyecto se incorporaron espacios extra universitarios con el propósito de acercar la comunidad nacional y heredia al quehacer de la Escuela de Artes Plásticas, nombre de la institución en ese momento. En 1991, los docentes de la escuela mostraron sus obras en el espacio de la Agencia del Instituto Nacional de Seguros (INS) de la ciudad de Heredia. La exposición se mostró con el nombre de Textura y color en el mes de noviembre. En el catálogo de la exposición Arguedas manifiesta: *“(...) esta es la primera vez, que en forma conjunta, un significativo grupo de profesores de nuestra escuela lo hace en un espacio público del país”*. En esta ocasión 21 profesores jóvenes y mayores compartieron el espacio en el que se exhibieron dibujos, grabado, cerámica, joyería, escultura, pintura, papel hecho a mano y textiles.

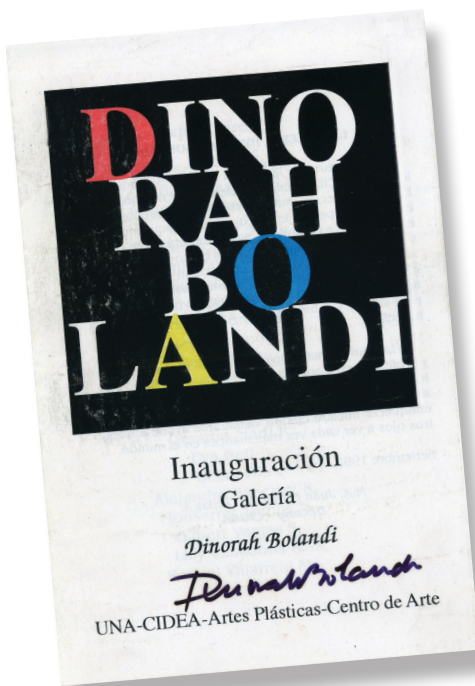
Continuando con esta iniciativa, en julio de 1992 Lilly Villalobos y Edda Alvarado exponen obra textil en el Instituto Nacional de Seguros de Heredia. El texto del catálogo escrito por el arquitecto Verny Peña destaca la parte experimental y de investigación de las obras mostradas. Peña dice de las piezas en exhibición: *“(...) ‘contribuyen a modificar esquemas tradicionales de intervención plástico-artesanal. Concretan esta experiencia con gran rigor y eficiencia en sus procesos creativos de búsqueda, mediante la investigación de material sobrante aplicado a la solución utilitaria de tapices’*. El arquitecto afirma que las obras expuestas visualizan objetivos primordiales para la Escuela de Artes Plásticas al declarar que: *“(...) ayudan a consolidar el logro de uno de los objetivos más importantes de nuestra Escuela, cual es ofrecer a la sociedad costarricense profesionales críticamente formados y con una aptitud sólida para generar valores plásticos propios.”* De estas manifestaciones es claro inferir el interés de la Escuela en una educación de naturaleza crítica y creativa, cuyo fruto recogerá la sociedad costarricense. Para la celebración del XX Aniversario de la Universidad Nacional en 1993, la Escuela de Artes Plásticas realiza una exposición de profesores. En el catálogo de la exposición de profesores en el Instituto Nacional de Seguros de la ciudad de San José, en los espacios del Museo del Jade, Arguedas señala: *“(...) La Escuela de Artes Plásticas surge como propuesta nueva en el ámbito centroamericano, como alternativa diferente, no sólo, por su planteamiento novedoso de carácter metodológico de la enseñanza de la plástica, sino también como respuesta a las necesidades espirituales, de expresión*

artística y de mercado de un amplio sector del país, de muy escasos recursos económicos, pero de gran potencial creativo-exploratorio."

En este evento participan en calidad de docentes, artistas formados en la Escuela de Artes Plásticas, tal es el caso de Adrián Arguedas, Miguel Hernández, Herberth Bolaños, Lilly Villalobos y Alejandro Sánchez. Acompañan a los profesores de planta dos japoneses, Setsu Ota y Haruo Ikeda, profesores que realizan una pasantía en la Universidad Nacional, producto de un intercambio académico logrado por la Escuela de Artes Plásticas como parte de un programa de enriquecimiento enfocado en el desarrollo de la docencia universitaria. En este mismo año de 1993 la galería APEC (Centro Colón 34/36, Paseo Colón) propiedad de la Asociación de Pintores y Escultores Costarricenses presentó una exhibición titulada **Escultura joven 93** en el mes de octubre. En el texto del catálogo el profesor Aquiles Jiménez expresa: (...) *El arte expresa, consolida y engrandece los valores humanos; la creación es pilar importante en la formación de la conciencia de mundo del hombre contemporáneo. Nada más consecuente para la Asociación que contribuir a engrandecer estos valores."*

En el texto de Jiménez se aprecia el acento humanista que portan los docentes de la Escuela de Artes Plásticas y que pasa a sus alumnos como valor esencial de la formación artística. En este evento en el que participaron alumnos de las universidades estatales, el primer lugar lo obtiene Donald Jiménez (**Óseo II**), un egresado de la Escuela de Bellas Artes y el segundo y tercer lugar se concede a otros dos alumnos de la Universidad Nacional; Mauricio Naranjo (**Armadillo**) y Federico Sobrado (**Avance**). De las 19 piezas exhibidas en esta ocasión, 9 pertenecen a los alumnos de la Universidad Nacional.

Un logro particular fue la fundación de un espacio dedicado a la exposición de arte en el campus; nos referimos a la apertura de la **Galería Dinorah Bolandi**, espacio con el que se rinde homenaje y reconocimiento a una respetada docente de la institución. Dentro del ámbito de esta iniciativa se publicaron catálogos para cada exposición celebrada. Los egresados de pintura del año 1993 expusieron en esta galería en noviembre de este año. El pequeño catálogo de mano atestigua la presencia de obras de 16 alumnos y contiene una presentación del decano del CIDEA, M.A. Juan Fernando Cerdas. En esta presentación Cerdas dice:



“(...) La apertura de la Galería Dinorah Bolandi es un logro que el CIDEA tenía pendiente hace muchos años. En su concreción han intervenido los sueños y los esfuerzos de personas muy diversas. Aunque modesta, está llamada a cumplir un papel importante en la vida universitaria: queremos ofrecerla como lugar de exposiciones para todo tipo de producción que aporte al enriquecimiento de nuestra comunidad. Nos la imaginamos como un lugar siempre atractivo e interesante para visitar, y sobre todo útil a la vida universitaria y herediana.

La hemos bautizado con el nombre de una artista y profesora excelente, a quien la Universidad y el país le deben un gran aporte. Que bajo el auspicio de su nombre, la Galería Dinorah Bolandi sea capaz de enriquecer nuestra cultura visual; que ayude a nuestros ojos a ver cada vez más matices en el mundo.”

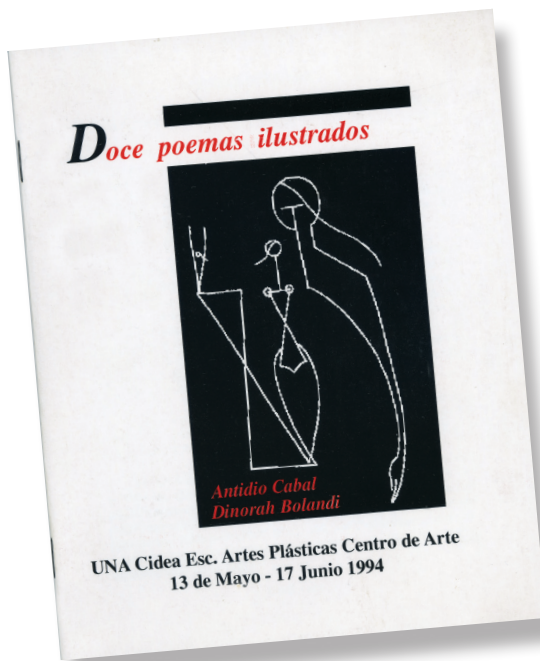
La **Galería Dinorah Bolandi** representa un lugar para el diálogo con el arte en el campus universitario, un lugar necesario para proyectar el trabajo de la Escuela de Artes Plásticas y la concreción de los primeros pasos de la aspiración de tener en la Universidad un centro de arte en el que la comunidad universitaria encontrase la posibilidad del diálogo constante con las artes. Esta galería complementa las actividades de exposición que la Escuela de Artes Plásticas realizaba en diferentes espacios de la ciudad de Heredia y de la ciudad de San José en busca de contacto con el público con la intención de que el quehacer universitario consiguiese la posibilidad de alcanzar a las poblaciones del país interesadas en las artes plásticas. Con este espacio de exhibición la Escuela de Artes Plásticas completaba un círculo de exposición del arte que incorporaba a plenitud el interés de la Universidad de compartir lo que en ella se construye con la comunidad tal como lo prescriben sus estatutos.

Dentro de las celebraciones del Vigésimo Aniversario de la Universidad Nacional en el año 1993 el alumno Roy Zumbado Calvo presentó una exposición –como requisito de su graduación de Bachillerato en Artes Plásticas– con el tema de la restauración. Este trabajo se realizó con el retablo de la iglesia de Barva de Heredia. El restauro de esta pieza de estilo barroco es el resultado de la experiencia de Zumbado Calvo quien recibió una beca en restauración de la Organización de Estados Americanos (OEA) y viajó a México para entrenarse en este tipo de labores tan importantes para la conservación del patrimonio cultural y artístico del país, particularmente en Costa Rica cuyo acervo cultural de la colonia es tan pequeño. Zumbado tenía experiencia que adquirió con su contribución a la restauración de otros legados coloniales en el país, entre ellos Orosi y la Catedral de Alajuela. En la

exposición se trató la dimensión educativa para provecho del público. En el catálogo de la actividad Héctor Arguedas nos dice:

"(...) La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, ofrece a la comunidad nacional con muchísima complacencia, una muestra representativa del trabajo que ha venido desarrollando en los últimos años Roy Zumbado en el campo de la restauración, requisito para optar por el título de Bachiller en Artes Plásticas. La muestra presenta en forma didáctica procedimientos y técnicas orientadas al rescate valiosísimo, si atendemos, además, que los altares barrocos en mención son algunos de los pocos existentes en el país".

Esta exposición muestra el interés de la dirigencia de la Escuela de Artes Plásticas de la UNA en ampliar las posibilidades de difusión de las ideas asociadas con lo artístico. En esta oportunidad se ofrecía al público el contacto con un tipo de trabajo que no se conoce en profundidad en el país. Con esta iniciativa la Universidad Nacional resalta aspectos no siempre atendidos en el medio artístico nacional; la institución expande así las visiones del oficio del arte que el público posee. La Escuela de Artes Plásticas celebra así su orientación conceptual caracterizada por una apertura a las artes aplicadas, componente que la institución hereda de los primeros planes de estudio, vinculados con la pedagogía y el espíritu moderno de famosas instituciones pioneras en el campo como la Escuela del Bauhaus.



En 1994, en los meses de mayo y junio, la **Galería Dinorah Bolandi** mostró una exposición de dibujo y poesía, confirmando su voluntad de amalgamar las artes. En esta oportunidad se combinó la poesía del intelectual Antidio Cabal con dibujos abstractos de la profesora Bolandi que habían sido hechos con la intención de acompañar este poemario en 1959. Antidio Cabal, quien escribió la introducción del catálogo que contiene poesías y dibujos nos dice: *"(...) Héctor Arguedas, director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, habiendo conocido, en cierto momento, la existencia de estos dibujos y de estos poemas y de la interrelación y convergencia de unos y otros entre sí, tomó la iniciativa de hacer público este tejido poemático-dibujístico, por lo que este tejido tiene y sugiere de compenetración idea y sustancia: de multiplicación de una unidad en sí misma."*

En 1994, en el mes de agosto, los estudiantes del Taller de escultura de la Escuela mostraron su producción visual en el Centro Cultural de México, en la ciudad de San José. La exposición cuenta con el apoyo de la Vicerrectoría de Vida Estudiantil y del Departamento de promoción Estudiantil. En esta oportunidad se exhibe la obra que 4 estudiantes destacados del taller habían realizado en un período de estudio y trabajo de 2 años bajo la supervisión y guía del profesor Aquiles Jiménez. Jiménez manifiesta en el texto del catálogo, su complacencia con el trabajo logrado, en términos no solo artísticos, sino humanos, educativos y profesionales:

(...) *“Después de algunos años de ardua labor y de la organización de varias exposiciones, en la que los estudiantes del Taller de Escultura han sido merecedores de premios a nivel nacional, me complace la iniciativa de algunos de ellos de participar como grupo organizado, pues se cumple así una de las metas más difíciles de alcanzar: La solidaridad.”*

En este mismo año, en noviembre, la **Galería Dinorah Bolandi** del Centro de Arte exhibió la muestra titulada **Dibujo y Pintura**. En esta exposición se ofrecieron al público trabajos de estudiantes de cuarto nivel a quienes Héctor Arguedas, director de la institución califica en la presentación del catálogo, de ser *“poseedores de grandes condiciones”*, cuyas producciones responden a *“una búsqueda honesta y tenaz por encontrar el camino hacia la excelencia”*.

Como puede apreciarse, el trabajo de relación con el público es intenso y constante e incluye, tanto la labor de los profesores como la del alumnado. Esta acción de extensión se realiza en la sala de la Universidad y en salas y espacios externos al campus. Constatar este esfuerzo hace evidente el interés de esta administración en el diálogo con la comunidad, hecho que verifica una de las intenciones más importantes de los propósitos de la Universidad.

Para estos años la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas sostenía un programa de extensión que incluía poblaciones de adultos mayores y de jóvenes adolescentes. Aquiles Jiménez y Luis Arias, profesionales de la escultura, atendieron los fines de semana a nutridos grupos de jóvenes estudiantes y lograron desarrollar un interés en el arte y una proyección de la universidad hacia la comunidad. José Edwin Araya realizó proyectos de extensión con adultos mayores y años antes el profesor Gerardo Martí había trabajado en la Ciudad de los Niños con proyectos de artes aplicadas.

Arguedas, la investigación, los medios didácticos y los procedimientos institucionales

Interesado en la sistematización del conocimiento artístico y en el desarrollo de las posibilidades expresivas, Arguedas propició la publicación de manuales de técnica redactados por los profesores de los talleres. Estos escritos organizaron los lineamientos de ciertos cursos y proporcionaron conceptos y ejercicios prácticos que unificaron las prácticas docentes del profesorado. Emprendió a la vez un proyecto en el que contemplaba dotar a la escuela de documentos y experiencias por medio de los cuales se lograra registrar y sistematizar la labor de investigación realizada por los profesores de la institución. Esta iniciativa continuaba una labor sostenida que se había realizado en la década de los ochenta con la cooperación del profesor Herbert Bolaños y la participación de los pasantes enviados por el gobierno japonés como parte de un convenio firmado por la Universidad y la agencia de Cooperación Internacional Japonesa (JICA). Esta actividad se interesaba también en el enriquecimiento de los contenidos de los cursos vinculados con los talleres técnicos.

La profesora Florina Lorenzo realizó un proyecto de investigación vinculado con el estudio de las posibilidades del papel hecho a mano. Este proceso técnico no tan explorado en el país, inició su camino como resultado de las actividades vinculadas al CREAGRAF, proyecto de gran importancia que activó el desarrollo de las artes gráficas en el país y en el área centroamericana. La investigación de la profesora Lorenzo expande los conocimientos que algunos interesados recibieron mediante cursos relacionados con el fenómeno de expansión de las artes que se origina con el proyecto CREAGRAF. Los resultados de la investigación se exhibieron en el edificio de la rectoría en la sede central de las instalaciones de la Universidad Nacional, de esta manera, el trabajo de investigación de los profesores de la Escuela de Artes Plásticas alcanzaba a ser difundido en un edificio que simbólicamente concedía un lugar de importancia dentro de la comunidad universitaria al quehacer de las artes. La exposición de la investigación sobre fibras naturales en la elaboración de papel hecho a mano y su aplicación en las artes y las artesanías se abrió al público en noviembre de 1992.

El deseo de brindar a la Escuela de Artes Plásticas documentos que ayudaran a concebir y ejecutar las tareas del quehacer universitario con orden y precisión llevaron a la Administración Arguedas a producir y publicar en 1994 dos reglamentos importantes, el *Reglamento para optar por el grado de Licenciatura* y el *Reglamento General de*

procedimientos de la institución. El primero de estos reglamentos buscaba definir las normas que debían regular el proceso global de realización de los trabajos finales de graduación para la obtención del grado de licenciatura en las carreras vigentes en ese momento; Artes Plásticas y Artes Aplicadas. Estas dos carreras muestran la composición mixta de la Escuela de Artes Plásticas con componentes profesionales semejantes a los de la organización y puntos de vista de la tradicional Academia de Artes Plásticas o de Bellas Artes como se llamó inicialmente, y con elementos de las orientaciones hacia lo que hoy denominamos el área del Diseño, originada en la Escuela alemana del Bauhaus, iniciada en la primera mitad del siglo XX. Esta mezcla de orientaciones y filosofías incorporaba dos ideas complementarias de la actividad plástico-visual; la una dirigida hacia el ámbito del museo, la galería y la actividad expresivo-plástica; y la otra, definida para una producción de objetos destinados a acompañar a los seres humanos en el desempeño de sus vidas en la forma de objetos útiles para la cotidianidad. Dos esferas distintas, dos mercados diversos, unidos por una base que conforma la educación en el manejo del lenguaje visual como fundamento de cualquier producción de imagen u objeto realizada en función de las áreas descritas. Estos dos horizontes de acción se trabajaron en igualdad de condiciones según lo establecían las reflexiones teóricas de los grandes pensadores del arte del siglo XX.

En el *Reglamento para optar por el grado de licenciatura* en el Capítulo II, Artículo 2 se establece que: “Se entiende por “trabajo final de graduación” el desarrollo teórico-práctico argumental de un diseño de investigación, con el fin de llegar a un resultado en el campo de las artes plásticas y artes aplicadas. (1994: 5) En este mismo inciso se añade que: “(...) Todo trabajo de graduación supone una presentación pública y la entrega de un documento que registre y protocolice el trabajo.” De estas afirmaciones desprende el interés de los profesores y administración de la Escuela de Artes Plásticas en que el trabajo de graduación comporte elementos teóricos y conceptuales que concedan a la producción artística una base intelectual y un proceso de pensamiento que explica la realización y los componentes de la obra plástica. Al hacer esto se propone un desvío del concepto romántico de “expresión” fundamentado en la emocionalidad y “la inspiración”. Al tomar estas decisiones se plantea la actividad artística dentro de los parámetros de las teorías recientes del arte, teorías que confluían en el campo que hoy se denomina pensamiento visual. Esta orientación revela la influencia de importantes teóricos del arte como son Arnheim, Gombrich y Panofsky. La actitud busca además, colocar a la Escuela de Artes Plásticas dentro de un estatus propio de la Universidad, semejándose a otras disciplinas al acentuar los

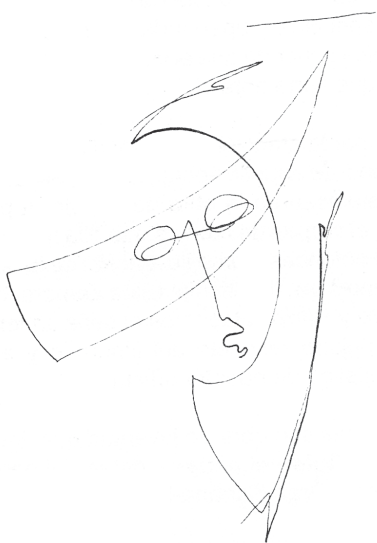


componentes intelectual-investigativo como parte del espectro de un perfil de graduación. Esta racionalidad es, también, parte importante de las aristas que reviste la concepción del arte en el período que denominamos arte moderno. En este sentido se continúa con los lineamientos y las ideas que se habían aplicado en los proyectos de graduación del primer plan de estudios de la escuela.

En el documento de la administración Arguedas se explica que la finalidad del trabajo final de graduación (Artículo 3: Finalidad, 1994: 5) es que el alumno: " (...) **A.** Demuestre dominio técnico y métodos de investigación relativos a su disciplina." Y "**B.** Aplique y utilice los conocimientos adquiridos durante la carrera para analizar y plantear soluciones a problemas propios de su área, demostrando su capacidad creativa e investigativa en las artes plásticas y aplicadas." En este reglamento la única opción para la graduación como licenciado en Artes Plásticas es este trabajo final antes descrito con sus dos componentes, exposición de obras acompañada de documento que explica procesos y características de esas obras expuestas.

El segundo reglamento es el *Reglamento General* en el que se definen entre otras, las características de la Escuela de Artes Plásticas y lo que ha de entenderse como Asamblea de Escuela con sus funciones, a la vez que se establece que es Asamblea de Académicos, Consejo Académico, funciones de la dirección y de las coordinaciones de carrera, planes de estudio, proceso de enseñanza/aprendizaje y obligaciones de docentes y estudiantes. Es evidente que este reglamento persigue organizar, regular y prescribir el funcionamiento y desarrollo de las distintas tareas académicas y administrativas de la escuela como institución docente universitaria. Se creó también un *Reglamento para el uso de las instalaciones de los talleres y la bodega de la Escuela de Artes Plásticas* en el que se especifican los pormenores del uso de instalaciones, el mantenimiento de equipo, el aseo, la higiene y la seguridad, pérdidas y daños, responsabilidades de estudiantes y profesores, horarios y permisos entre otros. Este documento surge de la necesidad de ajustar las acciones cotidianas de los talleres y bodega al crecimiento de la población estudiantil y a los presupuestos de trabajo de la institución.

De los cambios realizados, el área de la Historia del Arte se mantiene hasta hoy como un pilar de la educación de la EACV y la mayoría de los y las estudiantes manifiestan que este campo de estudio les ayuda muchísimo a comprender el pasado del que provienen y a informar sus trabajos para el futuro.



La transformación del taller técnico en espacio en el que se incorporan la discusión y la lectura se ha desarrollado lentamente hasta convertirse en un componente esencial de la vida de taller. El elemento asociado con la investigación y aplicación de principios teóricos del campo artístico ha tomado otras denominaciones (Taller de investigación, Taller de proyectos) para llamarse finalmente en el plan vigente 2005) “Modulo integrador”.

Los cambios realizados en el Plan de Estudios elaborado durante la administración de Arguedas hacen evidente la búsqueda por la intelectualización de la formación del estudiantado. Este rasgo manifiesta la consciencia de la creciente teorización que se da a lo largo del siglo XX en el campo de las artes plásticas. El énfasis en el concepto reviste facetas en las que se define la necesidad de legitimar los aspectos intelectuales de la producción artística dentro del entorno académico de la universidad. La importancia que se concede al documento que debe acompañar la exposición o trabajo de graduación pone en juego la explicación racional de la obra.

En los planes favorecidos por Arguedas permanecen algunas de las ideas presentes en el diseño curricular original como sucede con el área de Laboratorio y técnicas, en esta ocasión se define con mayor precisión la especialidad o énfasis en pintura, escultura, grabado y dibujo, opciones para la licenciatura. El acento en artes aplicadas se especializa también y brinda textiles, orfebrería, cerámica y maderas como especializaciones posibles. Con este plan se crea un nuevo acento en teoría del arte, con una apertura a estudiantes provenientes de otras escuelas de la universidad vinculadas con las artes. Esta propuesta no llega a solidificarse como opción concreta. El área denominada Diseño-Expresión comprende los aspectos que se desarrollaban anteriormente en los cursos llamados Taller de expresión y en Laboratorio y técnicas. La Historia del Arte ocupa el lugar que tenía el curso de análisis conceptual en muchos aspectos. Parte de lo que se escapa al análisis histórico como estudio de la visualidad, se incorpora en los cursos de diseño y expresión. Los cursos de Alfabetización visual y las introducciones a la técnica conservan el espíritu del Bauhaus como espacios de contacto inicial con el lenguaje visual y con los principios técnicos de las especialidades que ofrece la escuela. La carrera de enseñanza se construye como opción importante en función de las posibilidades del mercado artístico del país. En la carrera de artes aplicadas se continúa la idea de lo artesanal aunque se pierde el acento en el ligamen con el desarrollo industrial del país. Se dan cursos empero de fundamentos para la pequeña empresa y de administración y mercadeo y talleres empresariales.

Cambios y transformaciones posteriores: hacia la escuela de hoy

En las administraciones siguientes a la de Arguedas se hicieron otros cambios al plan de estudios que conservaron la posición de la historia como eje de la formación y que desactivaron el programa de enseñanza de las artes para renovarlo posteriormente con nuevos bríos. Estas nuevas versiones y planteamientos de los planes de estudio (1999-2005) básicamente reelaboraron y reinterpretaron el componente de investigación que acompaña a la escuela desde su fundación en 1973. A partir del Plan de Estudios del 2005, se dará nueva energía a la carrera de Enseñanza de las Artes y se le considerará como una especialidad importante, al nivel de las otras que impartía la escuela.

Conscientes de la importancia de la alfabetización visual y de la cultura visual para los ciudadanos de nuestra nación, los colaboradores de las definiciones del plan de estudios designaron el área como prioritaria y encargaron del desarrollo de esta rama dentro de una visión actualizada al profesor Efraín Hernández. La Licda. Tatiana Rodríguez nos dice : *“Como lo había hecho con el área de historia del arte años atrás, Hernández, en procura de satisfacer las exigencias de la escuela, investiga, estudia, diseña, construye y dota de referentes conceptuales y bibliográficos a los cursos que la EACV decide brindar a los y las estudiantes de este énfasis. En esta labor, el profesor Hernández integra un concepto de aprendizaje teñido de las corrientes actuales, en el que la comunicación y el diálogo -unidos a la participación activa del estudiante en la selección de contenidos, metodologías, procesos evaluativos y aplicación práctica de los principios educativos- conceden una importancia medular a la acción y gestión del estudiantado”*.

En julio de 1999 se presenta un nuevo programa de estudios que incorpora el proceso de reforma académica, el cual implicó la organización de las actividades universitarias en trimestres. En esta propuesta de rediseño se incorporan las nociones de percepción visual y artes visuales, derivadas del concepto de pensamiento visual. Se crean también dos nuevas carreras: la de Diseño Gráfico y la de Diseño Ambiental. Con estas opciones se intenta llenar vacíos que contemplan las nuevas orientaciones socio-culturales de la imagen hacia los ámbitos de la publicidad, la mercadotecnia y la promoción de eventos. Estos nuevos campos presentan lo visual como núcleo de su razón de ser y lo hacen bajo el signo de las tecnologías de lo digital. En el plan de estudios se manifiesta el interés por estar actualizados con el desarrollo de la tecnología de punta y con el desarrollo mundial.

En este plan no aparece la carrera de enseñanza de las artes y se ofrece diplomado, bachillerato y licenciatura en Arte y Comunicación Visual. Precisamente, la escuela cambia su nombre y pasa a ser Escuela de Arte y Comunicación Visual. Para el cambio de nombre se argumenta la realidad actual y el papel que en ella juega la imagen. “(...) *El arte y la Comunicación Visual no son excluyentes, todo lo contrario, se trata de optimizar la comunicación con el lenguaje plástico, aplicado y gráfico ambiental en todas sus formas y dimensiones. Cuando en el mundo se cambió el nombre de “Bellas Artes” por el de “Artes Plásticas” y el nombre de “artesanías” por el de “Artes Aplicadas” hubo reacciones de duda y poco convencimiento. Hoy día la bibliografía respectiva actualizada, habla en términos de Comunicación Visual como campo amplio y flexible para el desarrollo de la creación artística. Nuestro deseo es estar a la vanguardia de las tendencias en estas especialidades como también pretende estarlo toda la Universidad Nacional, sus disciplinas y su Reforma Académica*” (Pág. 4,5). La nueva denominación busca la actualización del marco teórico-mental de la institución para acercarse a las áreas en las que se desarrolla y proyecta la imagen socialmente. Por esto aparece en sus fundamentos la mención de autores como Arnheim, Dondis, Acha, Moles, Eco, Munari y Llovet. Se alega que en la nueva orientación de la cultura, la imagen, forma, informa y transforma a las colectividades. Es en razón de este impacto social, que se debe formar profesionales competentes en las nuevas formas de expansión socio-cultural de las imágenes. La idea de diseño surge entonces como idea de gran importancia que conducirá a redimensionar los talleres de la institución con el espíritu del objeto de diseño.

Se propone la incorporación de dos nuevas áreas: vidrio y papel, relacionadas con la noción de reciclaje de materiales, lo cual muestra la conciencia en torno a los problemas de la contaminación ambiental y por ende la ubicación en un mundo actual.

A partir del concepto de comunicación visual, comprendida como intercambio de mensajes y contenidos entre un emisor y un receptor mediante procedimientos y técnicas visuales, es decir, otra forma de lenguaje; se sugiere el vínculo con disciplinas como la semiótica, la teoría de la comunicación, la psicología social, la psicología de la percepción, la psicología cognitiva; la sociología, la teoría del diseño, la historia del diseño, la fotografía y el video, la luminotecnia, la escenografía, el diseño de entornos, el diseño de trajes para las artes del espectáculo, la informática y la teoría de la cultura. En la segunda mitad del siglo XX, se retoman muchas de las perspectivas de la Escuela de Bauhaus, debido al auge de la sociedad de consumo. El objeto cobra un “aura” especial y al diseñador se le concibe como “el artista de nuestro



tiempo”, sus obras serán *“arte sin marco ni pedestal”* (Solanas, 1983). Para este autor, el diseñador *“se diferencia del artista puro en que las obras del diseñador tienen respuesta objetiva a unos fines concretos, a un público definido y a unos condicionamientos de carácter mecánico o técnico”*. Con el diseñador entra en juego todo aquello con lo que *“el factor humano entra en relación directa perceptiva y operativa, es decir en su apariencia y en su función”*. En el Plan de estudios de 1999, se puede notar el interés explícito en la inclusión de las nociones asociadas al diseño y este cobra importancia creciente a raíz de las nuevas carreras y la reorientación de los talleres que tradicionalmente fueron de artes aplicadas. Entre los antecedentes del documento se dice *“(…) El diseño es inherente al quehacer humano y está ligado a todas las actividades en las que cotidianamente nos vemos involucrados”* (Pág. 7). En esta misma página se declara que *“(…) se debe emprender la difícil misión de replantear las propuestas en el Arte y la comunicación Visual en aras del mejoramiento de la calidad de vida de la sociedad.”*

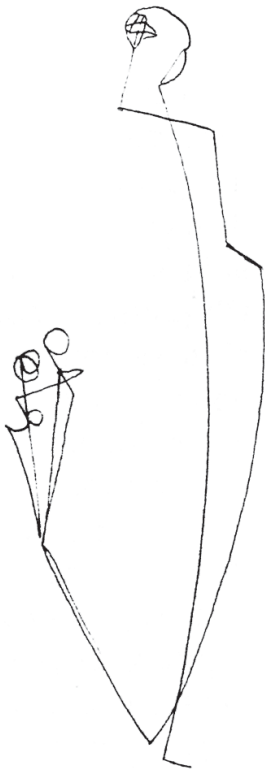
Para efectos de la nueva organización se habla de artes visuales, dentro de las que se incluyen las siguientes denominaciones: artes en técnicas convencionales y en este rubro se incorporan pintura, dibujo, grabado y escultura; artes del fuego (cerámica, vidrio y metales); artes en fibras (textiles y papel); diseño gráfico (imagen corporativa, video y fotografía) y diseño ambiental (museografía, diseño interior, escaparatismo, escenografía).

Se cambia, también, en esta propuesta la estructura curricular, integrada ahora por cuatro grandes áreas disciplinarias que convergen en una que se denominará *Producción y Proyectos* entendida como el corazón de la formación. Esta área integra dos talleres separados, pero cuyo trabajo integra los aspectos del diseño, la investigación y la producción razonada. Las estrategias y planes de los docentes de estos talleres suponen un trabajo de colaboración y mutuo apoyo. Esta relación estrecha de concepto y acción facilitará en el futuro (2005) la fusión de los talleres en uno solo denominado Módulo integrador.

Las otras áreas son *Fundamentos teóricos* (Historia del arte, semiótica del arte, teoría del diseño, historia del diseño, teoría del arte), *Técnicas*, compuesta por los talleres de técnica y materiales y las *materias complementarias*. La primera área debe generar el marco teórico para el desarrollo de los proyectos a lo largo del proceso de enseñanza aprendizaje; debe ocuparse de la investigación y el análisis del conocimiento en el arte y la comunicación visual. Forjará los criterios para la crítica, la autocrítica y la fundamentación de las propuestas de los proyectos. Los talleres se recibirán durante los

dos primeros años como iniciación e introducción experimental al mundo de las posibilidades de los materiales. A partir de tercer año se selecciona una especialidad o acento que definirá la dirección de la producción en los años siguientes. Su apoyo se concentra en la solución de problemas de carácter técnico. En estos talleres se debe investigar, experimentar, transformar, solucionar y proponer. Incluye técnicas convencionales, técnicas del fuego, de las fibras y del diseño. La metodología cambia y se pasa de un método basado en la idea del trabajo en los talleres a otro centrado en proyectos. En este nuevo diseño curricular se conservan muchos elementos del pasado y se renuevan y reintegran otros fundamentos del perfil actual de la institución.

La administración 2005-2010 regida por **Sigfrido Jiménez** y **Herberth Bolaños**, apoyada en la actitud amigable de la Rectoría consiguió algunas soluciones a la problemática tradicional de la institución. El período administrativo del Doctor Olman Segura (2005-2010) fue siempre generoso con la Escuela de Arte y Comunicación Visual, hecho que repercutió favorablemente en la posibilidad de solución de los problemas que aquejaban a nuestra escuela. Esta simpatía inusitada en otros momentos del desarrollo de la universidad continúa hoy con el beneplácito de la Rectora Licda Sandra León, quien participa y acompaña a nuestros artistas en muchas de las actividades de exhibición. Esta actitud hace que la Escuela de Arte y Comunicación Visual se sienta realmente integrada al quehacer universitario. Dentro de esta coyuntura se consiguió en gran parte, gracias a la gestión y acciones diplomáticas del señor Bolaños, la remodelación del plantel físico de la escuela, hecho que obligó a un traslado de talleres y cursos por varios meses y que resolvió en parte el problema de las limitaciones de planta física y equipo que han afectado desde siempre a la institución. Ya durante la administración del señor **Rudy Espinoza** (2000-2005) se había construido un espacio físico originalmente pensado como aula para los cursos de historia, y que finalmente se convirtió en el espacio que acogió al taller de textiles. La intervención realizada mejoró las condiciones de trabajo de profesores y alumnos y convirtió el espacio en un lugar más apropiado para el quehacer cotidiano de la institución. Junto con la remodelación de espacios se consiguieron muebles para algunas aulas que lo requerían y equipos para los talleres de diseño ambiental, cerámica y textiles. El problema de personal fue atendido por medio de la puesta en ejecución del Plan de relevos y varios estudiantes destacados de la escuela consiguieron una estadía de estudios de posgrado en universidades de España, México y Dinamarca. Un par de alumnos decidieron con su propio esfuerzo estudiar en Alemania



en instituciones afines al ideario del Bauhaus y regresaron al país con muy buenos resultados en su estudio. En un intento de vincular la escuela con un mundo más amplio y ambicioso, y dentro del contexto del proyecto de diseño y construcción de la nueva Galería Dinorah Bolandi -temporalmente cerrada para dar espacio al Centro de las Artes en el corazón del campus- la Escuela de Arte y Comunicación Visual dio un salto cualitativo al pactar un trabajo conjunto con la Fundación Ortiz- Gurdíán, institución nicaragüense con un acervo artístico de gran envergadura. Una delegación de profesores realizó los contactos y obtuvo el préstamo para exhibición de una colección de litografías originales del famoso artista moderno Marc Chagall. Las obras se exhibieron en el Museo Calderón Guardia en el 2008, y el proyecto obtuvo apoyo financiero de la empresa privada.

El proyecto de esta importante exposición concedió un puesto destacado a la escuela dentro del ámbito artístico del país. Generó también una serie de actividades que concedieron un espíritu de unidad y de destino común al estudiantado. Para efectos de la exposición el profesor Efraín Hernández, historiador del arte y especialista en educación, organizó un taller de didáctica museística en el que participaron los alumnos de la carrera de Enseñanza del Arte y la Comunicación Visual. De este grupo surgieron los materiales didácticos y la estructura y contenidos de las visitas guiadas de la exposición. La colección se había mostrado en Nicaragua, Guatemala y El Salvador con una orientación que acentuaba los aspectos literarios a los que estaba vinculada la obra de Chagall, al ser esta una ilustración de la Odisea, antiguo poema épico de la cultura occidental. La exposición en Costa Rica orientó el trabajo de curaduría y la mediación pedagógica hacia el lenguaje visual en la obra de Chagall. El trabajo de varios meses sirvió de taller de estudio aplicado a la realidad para nuestra institución, puesto que el diseño gráfico y editorial y la elaboración de nuevos textos y materiales permitieron la participación de estudiantes de las especialidades de diseño gráfico, diseño ambiental y educación. Con esta experiencia, que cultivó la mística institucional, el compromiso del alumnado con la escuela experimentó un alza considerable. Una vez terminado el proyecto se esperó continuar con otras colecciones artísticas de la fundación, más, lamentablemente no se logró concretar la iniciativa y la relación con la Fundación Ortiz-Gurdíán se erosionó hasta desaparecer. Dentro del espíritu de puertas abiertas de esta administración se organizó un seminario que sería el preámbulo de una idea que buscaba estructurar cursos a nivel del istmo avocados a la investigación del lenguaje visual en Centroamérica. La estructura contemplaba la investigación paralela en los diferentes países por espacio de varios años y la convivencia de socialización de los

resultados por medio de giras anuales para compartir los resultados que eventualmente se compilarían en publicaciones. La actividad se denominó I Encuentro de Escuelas Universitarias de Artes Visuales de Centroamérica. El proyecto recibió fondos de la Universidad en un concurso de oposición en el que obtuvieron dinero las iniciativas más destacadas que participaron. El encuentro se celebró en el 2010 y aún no se han logrado establecer sus alcances o su proyección al futuro. Esta administración intentó contactos con universidades europeas para extender las posibilidades de intercambio para alumnos y profesores. El interés por la investigación, corolario de la intelectualización que se buscó desde los tiempos de la Administración Arguedas y premisa de la cultura universitaria, se reconoce con la publicación de la tesis de graduación de Sigfrido Jiménez e Irene Alfaro en el 2011 por la editorial EDUPUC (Editoriales Universitarias Públicas Costarricenses) patrocinada por CONARE. La obra, titulada *Sellos Cerámicos de Costa Rica Precolombina: fertilidad y estatus*, contribuye a la comprensión del objeto cultural precolombino desde la perspectiva de la comunicación visual y el lenguaje plástico-visual. Contenido, diseño gráfico, fotografía y esquemas son resultado de esta investigación que surge del seno de la Escuela de Arte y Comunicación Visual. Durante este período se promueve un segundo proyecto de investigación, en este caso sobre la historia del grabado en Costa Rica (*El grabado en Costa Rica, 1934-2000*); los profesores Efraín Hernández del departamento de Historia del Arte y al profesor Adrián Arguedas, grabador y pintor a cargo del Taller de grabado de la escuela se encargan de la investigación y esta se entrega en el año 2012 durante la Administración de Herberth Bolaños y Roberto Rodríguez. De esta investigación se origina la exposición de grabados de Alvaro Duval (*Homenaje a Alvaro Duval*) que cerrará el ciclo lectivo 2011. Para esta exposición los profesores Efraín Hernández, Tatiana Rodríguez, Priscilla Romero, Jonathan Rodríguez y José Eduardo Montero contribuyen con el desarrollo de material digital, texto y catálogo, curaduría, novedoso diseño museográfico y programa educativo. Esta exposición inaugura un ciclo que desea exhibir la producción artística de los profesores de la EACV dentro de un programa concebido para resaltar la contribución de los artistas docentes de la UNA y que busca también reforzar la noción de identidad del estudiantado de la institución. En la administración del Lic. Herberth Bolaños, (2010-2012) el profesor Efraín Hernández es designado para escribir una obra sobre la institución y los artistas, para un proyecto auspiciado por la Vicerrectoría de Extensión a cargo del historiador Dr. Mario Oliva Medina -la obra que tiene usted, estimado lector, en sus manos-. El director Bolaños encarga a Hernández otro estudio sobre el desarrollo histórico de la acuarela en Costa Rica. En estos últimos tres años, el profesor José Pablo Solís se encarga

del proyecto de mural al fresco pactado entre la EACV y el CINPE durante el período administrativo Jiménez-Bolaños. En el 2012, Solís es invitado junto con su asesor de la UNAM el maestro Alejandro Morfín a un evento sobre murales al fresco en Polonia (IV Encuentro Laberinto del Fresco, Mariampol, Lodz). En este evento internacional, el proyecto del mural CIMPE es reconocido por sus aportes en los aspectos estructurales y tectónicos consiguiendo una invitación cursada al taller de pintura de EACV para exponer sobre estos avances en un próximo convivio a celebrarse en Venecia Italia en el 2013. El profesor Solís es designado para impartir cursos de teoría del arte, los que se incorporan a nivel de quinto año de estudios. Con esta incorporación de la dimensión teórica horizonte se cumple –aunque parcialmente– con una aspiración presente en los proyectos de la administración Arguedas. Durante la segunda mitad de la primera década del 2000 los lazos con la UNAM se refuerzan con las visitas de la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, especialista en Historia del Arte y tutora de la tesis de graduación del profesor Solís en la UNAM, quien nos visita para impartir cursos de capacitación en el área de arte de los siglos XX y XXI. En este año 2012 el joven profesor y ex-alumno Lic. José Eduardo Montero consigue interesar a la famosa pedagoga española, especialista en enseñanza del arte y la comunicación visual con énfasis en nuevas perspectivas didácticas y arte contemporáneo María Acaso y esta nos visita e imparte talleres por una semana a los alumnos y alumnas de la especialidad de enseñanza del arte y la comunicación visual. Acaso, autoridad mundial en el campo de la educación artística ha compartido sus conocimientos en prestigiosas instituciones entre las que destacan las universidades de Stanford, Harvard, The School of The Arts Institute of Chicago, KHIB (Bergen National Academy of The Arts) y el Museo Getty. A su vez, el trabajo desarrollado por Montero con museos y adulto mayor con el programa de extensión de Estudios Generales PAIPAM (Programa de atención integral a la persona adulta mayor) como parte de uno de sus cursos en la EACV, le consigue una invitación como exponente para el congreso sobre pedagogías y museos a celebrarse en los Museos Thyssen Bornemiza en Madrid en noviembre de 2012.

En el 2012, la EACV y la UNA establecen un convenio con el Banco Nacional de Costa Rica para fundar una galería de arte con el patrocinio y participación de la institución bancaria, espacio de exhibición que se inauguró en junio con una exposición de Rafael Ángel García, importante artista y pedagogo del país que laboró en la EACV por varios años. La galería que ostenta el nombre del arquitecto y pintor García difundirá desde las instalaciones principales del Banco en la ciudad de San José. El profesor Bolaños, director de la EACV

expresa que la galería pretende “llevar las diferentes manifestaciones de la expresión artística a públicos diversos de todas las edades, sin costo alguno”. La idea es que “la gente se acerque al arte y que este tenga un impacto positivo en sus vidas”. Las actividades que exige el espacio de exposiciones servirán a la escuela como una especie de laboratorio en el que profesores y alumnos desarrollarán aprendizajes importantes para los énfasis que en ella se imparten.

La EACV se muestra como una institución pujante que enfrenta los retos de la sociedad actual y que aporta al desarrollo de la esfera cultural del país, proyectándose, a la vez, al ámbito internacional con el trabajo de sus artistas-docentes. Muchos de los alcances son el fruto de individuos que pasaron por las aulas de nuestra institución y esto prueba que no obstante las limitaciones la EACV es un organismo vivo que contribuye al desarrollo de la cultura.



30

**la Escuela de Arte y
Comunicación Visual:**

**sus artistas docentes y la
proyección de su arte en el
medio artístico costarricense.**

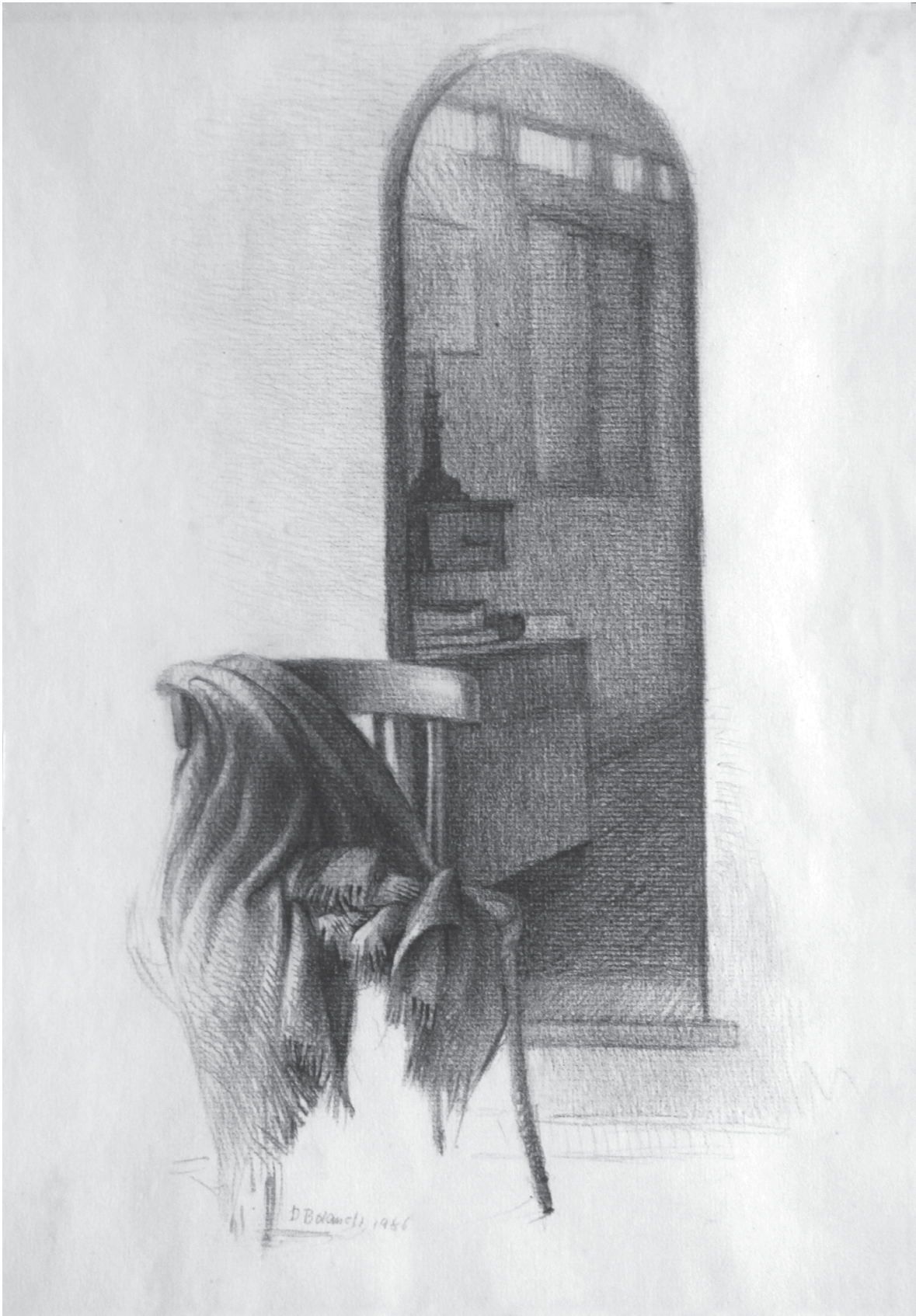
En las casi cuatro décadas de existencia de la EACV, los profesores y académicos han contribuido al enriquecimiento de las artes visuales del país con obra artística de gran calidad. Dibujo, pintura, escultura, cerámica, fotografía y grabado han recibido contribuciones valiosas gracias al trabajo y la dedicación de los integrantes del cuerpo docente de la institución. Premios nacionales y primeros lugares en eventos nacionales e internacionales atestiguan esa labor notable de los académicos de la EACV a lo largo de sus años de existencia. A continuación una breve reseña de las aristas más importantes del trabajo de estos y estas artistas quienes con su obra colocan en un sitio de honor a la Universidad Nacional.

Dinorah Bolandi (Premio Magón 1990) es una artista y docente de las artes visuales altamente reconocida en el país. Su actitud de exigencia ante la obra artística le convirtió en una profesora que creó conciencia de la importancia de la disciplina y del compromiso moral de realizar un trabajo de óptima calidad plástica. Dinorah Bolandi es famosa por la precisión de su dibujo de línea expresiva y por la síntesis de corte geométrico que aplicaba a la figuración de sus pinturas. Durante su vida artística produjo de forma paralela obras en los campos del dibujo, la pintura, la fotografía y el diseño. En el dibujo muestra figuras de un realismo mayor y un dominio extraordinario de la composición del espacio plástico-visual. Cada obra se distingue por una razonada distribución de elementos, un balance de la luz, una calidad de la línea y un equilibrio entre las formas que consigue una armonía musical. El paisaje capta el movimiento como parte esencial de la estructura de la imagen y el retrato revela las actitudes y pensamientos de sus modelos. Bodegones y naturalezas muertas le sirvieron de motivo para estudiar con detalle la naturaleza de la relación entre los componentes del lenguaje visual y el espacio en el que se colocan. En este sentido, Bolandi reconocía la obra de Paul Cezánne como producción modelo, guía y ejemplo para los verdaderos artistas. Sus años de estudio y trabajo en Colorado Springs y New York (1943-1957) le pusieron en contacto con artistas preocupados por la dimensión sintáctica de la obra de arte (Olinsky, Brackman, Carreño) de quienes aprendió el cuidado sumo que concedía a estos aspectos. En la pintura se destacan dos elementos: el realismo meticuloso del retrato, particularmente en aquellos de su madre, y la naturaleza de índole abstracta que se reconoce en sus paisajes. En la obra paisajística Bolandi logra una simplificación meditada de los objetos que llega a la esencia de cada cosa y le coloca en el lugar específico necesario para que el balance conceda equilibrio a la imagen. El proceso de síntesis ofrece finalmente una dominante de figuración de carácter plano y

una profundidad espacial que se obtiene por la reducción de tamaño en el espacio y las relaciones de los planos a medida que retroceden hacia el fondo. En el proceso de estudio de la forma concluye la importancia de la línea y esta se convierte en frontera entre colores y límite seguro y definido de figuras y objetos. Este carácter de la línea recta o ligeramente curva imprime una claridad a las figuras y una racionalidad a la organización, estructura y composición de su pintura. Con este énfasis en lo figurativo-geométrico, Bolandi confirma la dimensión de ficción propia de la pintura; rasgo que contrasta con su actitud ante el dibujo. En vez de que la diferencia se transforme en paradoja, esta cumple, por una parte, la función de incentivar las propiedades de los materiales y procesos técnicos en la definición de las características de la figuración resultante, y, por otra, resalta la distinción entre la presencia directa del modelo y el trabajo realizado en el estudio a partir del conocimiento de la forma, la memoria y la fantasía creativa como fundamento de la construcción de imágenes. En el primer caso, la inmediatez de la situación provoca en la dibujante un acucioso proceso de observación que detalla y precisa las formas y describe la relación que sostienen con el soporte espacial. En el segundo, sin la presencia del modelo, la pintora, conocedora de los pormenores de las formas y objetos que trata, se involucra en una acción analítica de la forma, regulada por el conocimiento de la esencia del comportamiento del lenguaje visual en el cual se acentúan las condiciones de plasticidad de las cosas y de la relación que establecen en el plano en aras de la armonía visual óptima. Así estas piezas proclaman la presencia del pensamiento visual como un fenómeno de transformación de lo visto a lo pensado y a lo modulado según las propiedades expresivas de cada elemento del lenguaje visual. Al hacer estas distinciones y contrastes de acuerdo con procedimientos técnicos y materiales Bolandi destaca la naturaleza de la acción misma de la representación como problema vinculado a la observación, al análisis y a la aplicación de principios de organización de la forma en el espacio que son intrínsecos a la concepción moderna del arte. Así, la obra de arte manifiesta el orden de lo humano por medio de la aplicación de reglas y convenciones de representación particulares en las que se visualiza la voluntad cultural de crear. Este proceso implica un grado de razonamiento tanto en el acto de construir y definir relaciones dentro del espacio visual como en la aplicación de principios y conceptos que son resultado también del pensamiento y de los procesos de abstracción característicos de la mente humana. Al representar, el arte se apropia de la naturaleza y la reformula desde una perspectiva que revela el sentido de la percepción humana. El juego de los elementos visuales es discurso sobre lo visual y refiere a la capacidad de crear mundos que posee la condición humana.



Dinorah Bolandi Jiménez. **MONTAÑAS**, 1980.



Dinorah Bolandi Jiménez. **ESTUDIO**, 1986.

Dinorah Bolandi Jiménez. **NIÑA (Eva)**, 1982. >>

Algunos de los dibujos de Dinorah (figura humana) se conciben dentro de la noción de boceto, es decir, voluntariamente se enfatiza en ellos el carácter de proceso, y al hacerlo, se hace un comentario acerca de la noción de “obra concluida”. Esto significa que se otorga mayor importancia al procedimiento que al resultado; por tanto, se afirma que el arte está no en la imagen que resulta sino en las acciones para conseguirla. Otros dibujos (paisajes, bodegones) no presentan esta idea de “estudio” y revelan la observación como condición de la representación. Además es notorio el concepto de selección que acompaña a la observación. En este sentido, en el dibujo se reconoce que los elementos incorporados al papel se colocan allí en función de una organización del espacio cuidadosamente estudiada en aras de la armonía y el contraste. De cada escenario o motivo se toma aquello que es relevante para la construcción final de una imagen equilibrada y armónica. Esto significa que para Bolandi la representación no es una acción mimética; sino, más bien, el resultado de un pensamiento que construye relaciones visuales sobre un espacio eminentemente plástico. Estos vínculos son modulados por el conocimiento de las propiedades comunicativas y expresivas de los mismos elementos y principios que entran en juego. El ojo informado sabe reconocer este juego de formas en el plano visual.

En la pintura, la idea es aún más fuerte porque, con la excepción de los retratos, la obra se construye totalmente a partir del lenguaje visual y de los conceptos que la pintora tiene de los objetos que usa para armar la representación. Se logra así un concepto del paisaje y no una “réplica” definida por la percepción ocular. En la imagen destaca la importancia de los elementos visuales y se afirma la preponderancia de estos sobre lo representado. La obra de arte es así, producto de la aplicación de principios (diseño, teoría del color, composición) y no el remedo de lo visto: el fenómeno ocular queda opacado por lo visualmente construido acatando principios de composición propios de un lenguaje singular y específico; el lenguaje de las artes visuales y su dimensión plástico-estética. Son posiblemente las piezas de “quilt” las que manifiestan de manera más simple y rotunda la importancia del proceso de aplicación de conceptos a la obra plástica. En estas obras, usando técnicas propias del textil, Bolandi estructura formas y compone relaciones en un espacio plástico-visual singular. A manera de tapices, estas creaciones revelan la importancia de los procesos de simplificación, orden plástico-visual, diseño de espacios, armonía y equilibrio de formas, relación de elementos visuales y comunicación con imágenes. Por medio de estos trabajos Dinorah Bolandi manifiesta el principio moderno que enfatiza la importancia del pensamiento visual y borra las fronteras de jerarquía de materiales en la obra plástico-visual.



Álvaro Duval fue profesor de grabado de la Escuela de Arte y Comunicación Visual entre 1982 y 1990. Sus alumnos recuerdan lo aprendido gracias a la costumbre que tenía de trabajar sus piezas en el taller, haciendo que su ejemplo se convirtiera en modelo didáctico. Esta “estrategia de la demostración”, sirvió de modelo de aprendizaje a muchos de sus alumnos quienes aún recuerdan la importancia de esta manera particular de enseñar que combinaba frente al estudiantado el proceso técnico y la acción tendiente a la creación plástica. Duval estudió para obtener el título de Profesor de Estado con la especialidad de Artes Plásticas en la Universidad Nacional. En 1977 termina sus estudios en la Universidad de Costa Rica y se gradúa con distinciones en el campo del grabado.

En su primera etapa artística se dedica al grabado en metal y se interesa en una figuración vinculada con el mar; en sus placas es frecuente encontrar botes, peces y cardúmenes. Otro motivo frecuente es el de la gestación de la vida, motivo que representa con formas que recuerdan células y procesos en las que lo animal, lo vestal y lo humano se funden.

Álvaro Duval posee una producción de gran calidad en el área de la xilografía conocida como método por eliminación o “madera perdida”. Entre los varios motivos que le interesaron destacan el estudio de la iconografía de nuestras culturas ancestrales y la idea de la ciudad. Su admiración y respeto por el arte amerindio lo lleva a incorporar a sus diseños detalles y elementos de este arte ancestral. Algunas de sus maderas se convierten en homenajes visuales a los principios del lenguaje visual; en ellos explora la forma y su relación con el plano plástico. Duval se interesa en el color, debido a sus estudios de pintura y trata constantemente en sus grabados el balance de superficies planas y reposadas con el dinamismo y la tensión de los trazos. Álvaro Duval cultivó en el grabado en madera los fundamentos estéticos de los pintores que introdujeron la abstracción en el arte nacional, a saber, Lola Fernández, Rafael García y Manuel de la Cruz González. Con este bagaje construyó un lenguaje personal caracterizado por la intensidad del color y la investigación constante del contraste como principio esencial de la composición. Destaca en su obra la manera especial de abordar el concepto de lo urbano y el entorno con abstracciones poderosas y elocuentes.



Tanto Dinorah Bolandi como Álvaro Duval hacen patente en su obra la relación con los paradigmas del arte moderno que se interesan en el énfasis en el lenguaje visual como el elemento fundamental sobre el que descansa la imagen y la expresión artística. La formación de estos artistas les llevó a esta convicción. Sin embargo, en la Escuela de Arte y Comunicación Visual se han dado cita, a lo largo de los años, diferentes enfoques sobre el arte y la representación artística. Estas diversas visiones han enriquecido las distintas concepciones que la escuela ha cultivado y difundido durante el transcurso de su existencia.

68



Álvaro Duval. Sin título, sfch.



Álvaro Duval. **BARCAS**, 1982.

El profesor **Julio Escámez**, de origen chileno y hoy retirado de la docencia esgrime ideas distintas a las de Bolandi y Duval en lo que concierne a la naturaleza del fenómeno de lo artístico. Su posición en lo que corresponde a lo plástico visual se acerca más a la tradición académica originada en el siglo XIX y sus obras son prueba de ello. Julio Escámez ingresa a nuestro país en el año 1974 proveniente de Chile y se incorpora al cuerpo docente de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional. Escámez es portador de una trayectoria destacada en el campo de la pintura mural. Su influencia más importante es la del Muralismo Mexicano, particularmente de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros. Escámez se educó en la Universidad de Chile en las Escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas. Su formación se amplía con estudios en Moscú, Florencia y Düsseldorf. El mural al fresco será uno de los fuertes de este artista suramericano. En su viaje de estudio del mural al fresco a Italia analiza con cuidado la obra al fresco de los renacentistas Giotto y de Piero della Francesca. Los murales de Escámez poseen un acento en el discurso social y un carácter heroico y es en este aspecto en el que reside su vínculo con los muralistas mexicanos. Para Escámez una de las más importantes razones de ser del arte reside en su vínculo con lo social y lo político; para este pintor, la imagen artística es estudio fidedigno y observación meticulosa de las formas naturales; junto a estos elementos Escámez incorpora un cierto acento idealizador, una dimensión de heroísmo y una narrativa de corte emblemático-alegórico. Escámez es cultor del retrato y meticoloso estudioso de la naturaleza, actitud que encontramos en sus bocetos con color, en los que se lee la actitud de observación y el paradigma mimético como pilares de su idea del arte. A pesar de que su figura profesional es merecedora de gran respeto, el dibujo y la pintura de Escámez no se han difundido con amplitud en el país, quizás porque han estado fuera de los círculos de exhibición del arte nacional. Son quizá, los murales, propiedad del Instituto Nacional de Seguros, unas de las obras que más se conocen. *La Ciudad del futuro* (1980) muestra el concepto realista del dibujo que caracteriza la obra del autor. En este mural, la alegoría construida manifiesta la confianza en un porvenir optimista fundado en el crecimiento de la ciencia y la tecnología como resultado del intelecto humano. Hombres y mujeres se dirigen a un futuro que se plasma desde un referente histórico del pasado como ambicioso andamiaje del progreso. La pintura se resuelve con el uso preciso y detallado del recurso a la perspectiva matemática y como proyección de ideales racionales de balance cromático y de luminosidad. La ciudad del futuro es, en manos de Escámez, el mundo del futuro. La alegoría de naturaleza heroica se inspira en el espíritu manifiesto en el muralismo mexicano y recuerda el optimismo de Diego Rivera en



Julio Escámez. LA NIÑA Y EL CABALLO, ca 1970.

Detroit: Hombre y máquina (1932) (Instituto de las Artes de Detroit, Estados Unidos de Norteamérica) y *El hombre en la encrucijada de caminos* (1934, Palacio de Bellas Artes, México, D.F.) En este mural, Julio Escámez hace visible su afinidad política con el ideario que dio cuerpo al arte comprometido con las causas políticas. Un detalle que merece destacarse es la forma de resolver la ilusión espacial de lo tridimensional, al conseguir la sensación de volumen y espacio de una forma en la que se nota la influencia de Siqueiros, particularmente de los detalles arquitectónicos del mural realizado entre 1939 y 1940 para el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Elementos de esta naturaleza conceden a la imagen grandilocuencia y fuerte impacto en el espectador.

Alegoría de la cosecha (1981) modulado por un sentimiento más reposado, presenta figuras de campesinos en actitud casi de plegaria ante la tierra que les provee el sustento. La nitidez del dibujo minucioso caracteriza también la pintura y muestra el modelo académico-realista ecléctico, propio de los ideales del arte académico. Con estas obras Julio Escámez concede una dimensión más social y política a los pocos murales que se produjeron en el arte de nuestro país. En esta pieza Escámez manifiesta el interés por la cultura popular, por las tareas cotidianas, por la lucha constante en pos del logro del diario sustento y por el trabajo, base económico-social de la riqueza material de los pueblos.

La Escuela de Arte y Comunicación Visual, a lo largo de los años de su existencia ha contado con figuras importantes que con sus opiniones y acciones han contribuido a definir los perfiles conceptuales que la escuela como institución dedicada a la docencia ha transmitido a sus alumnos. Desde muy temprano, la escuela contó en su personal con arquitectos y artistas-arquitectos que imprimieron un sello singular a los procesos didácticos y metodológicos que aún hoy día hacen de nuestra escuela una institución con facetas especiales. El diálogo entre una visión expresiva, propia de los pintores, dibujantes y grabadores se contrastó con un enfoque más estructurado tendiente al diseño y a la racionalización de los procesos creativos proveniente de los profesionales de la arquitectura y se forjó así una especie de híbrido que equilibró los principios que fueron definiendo políticas, actitudes y procesos que finalmente concedieron un contorno particular al

proyecto educativo de la escuela. Las aulas de nuestra institución albergaron las palabras y las ideas de importantes profesionales de la arquitectura como Franz Beer, Randolph von Breyman, Manuel Morales, Rafael Ángel García, Verny Peña, Gilbert Vargas y Eduardo Bertheau. En los inicios del proyecto de la Escuela de Arte y Comunicación Visual, la participación del reconocido arquitecto y artista Rafael Ángel García ofreció el balance que permitió la integración de posiciones aparentemente disímiles pero en realidad complementarias entre los aspectos emotivo-expresivos y los estructural-rationales de la dimensión artística. La actitud moderna, interesada en los aspectos sintácticos presente en Rafael Ángel García se une con las tendencias más académicas, en las cuales, priva lo semántico. Estas formas tradicionales definen las actitudes y las ideas de artistas como Julio Escámez. La convivencia y el respeto finalmente se impusieron para dar a la escuela una dimensión ecléctica que fomenta la diversidad de puntos de vista, la exigencia profesional y la libertad expresiva. La impronta de los arquitectos condujo a la institución a formular carreras de nuevo corte como el énfasis en diseño ambiental.





Rafael Ángel García (Premio Magón 2008, Premio Nacional de Pintura Aquileo J. Echeverría, 1973) es una figura que destaca con notoriedad en el mundo de la cultura y el arte costarricense. Su contribución es muy grande y abarca distintos campos del ámbito artístico y de la cultura del país. Con su labor de pintor García se integra al grupo de artistas que incorporó el arte no representativo a la escena nacional. La introducción de esta forma artística significó una fuerte ruptura en la escena del arte nacional. En esta etapa de su desarrollo profesional, García innova el medio al desarrollar su obra con la investigación y presentación de los elementos y componentes del lenguaje visual tal cual, sin recurrir a la figuración. Cada uno de los elementos de este lenguaje, organizado con distintos abordajes “gramáticos” le permitió a García una exploración con materiales y principios visuales en los cuales la composición y el diseño del espacio plástico se bastan a sí mismos para sugerir discursos e ideas al espectador. En este nivel de su carrera artística, Rafael Ángel García experimentó con aserrín y arena para conseguir texturas particulares que enriquecieron las superficies pictóricas de sus pinturas. Incorporó también el trabajo del ensamblaje en sugestivas obras que se conectan con el constructivismo ruso y que refieren al mundo industrializado moderno desde varias ópticas ricas en posibilidad de lecturas. Los metales y las piezas procedentes de diversos ámbitos se tornan en su obra en símiles y metáforas de gran poder expresivo. Su formación de arquitecto le permite aprovechar el sentido de lo tectónico para otorgar solidez y fuerza a sus propuestas. Las piezas de esta época le revelan como un pionero en la investigación de métodos de trabajo y en el uso de materiales que sin duda alguna era inédito en el mundo artístico de ese entonces en el país. En la década de los setenta, García propuso una nueva pintura al incursionar en la figuración con una obra en la cual domina la imagen de la arquitectura espontánea que surge del pueblo mismo en una coyuntura de migración a las ciudades. El fenómeno social le sirve al pintor-arquitecto para reflexionar con distintos acentos plástico-expresivos sobre la estética de lo urbano en contextos no regulados, ajenos al control de los profesionales de la construcción. El paisaje que resulta de este “brote” peculiar llamó la atención del especialista en urbanismo y sobre esa base, García construye una propuesta visual cargada de sugerencias, plástico-pictórico-espaciales, culturales y sociales.

García fue uno de los fundadores del conocido Grupo 8, conjunto de artistas que se interesó en difundir el arte no figurativo en el país y en hacer llegar la expresión artística al hombre de la calle. Rechazando los principios del clasicismo académico e incorporando pintura y escultura al tejido urbano, este grupo intentó relacionar al habitante de la ciudad con el arte. Las producciones de estos artistas llevaron el arte abstracto a permear la sensibilidad de los costarricenses. Dentro de este contexto, García actuó como un agente gestor de cultura en el país. Nombrado como director de la Dirección General de Artes y letras, institución adscrita al Ministerio de Educación, el arquitecto-pintor destacó por su interés en incorporar la obra artística al tejido urbano, colocando obras de escultura y pintura en distintos espacios de la creciente ciudad de San José. Se intentaba con esto una mayor compenetración del público con las artes visuales. La labor de la Dirección General de Artes y Letras fue vasta e incluyó la publicación de revistas especializadas (Revista de Artes y Letras) la creación de galerías, la concesión de becas de estudio a varios artistas, la formación de una colección de arte estatal, el contacto con el arte por medio de conferencias, publicaciones y giras por el país que buscaban promover la relación del arte con públicos diversos en distintos puntos del país. La Dirección General de Artes y Letras fue el germen de la creación posterior del Ministerio de Cultura Juventud y Deporte y del Museo de Arte Costarricense. A lo largo de estos años, este organismo planteó las primeras políticas culturales del país.

La obra de García se extiende también al campo de la educación, y en este ámbito, García fue nuevamente un innovador; fue él -junto con un grupo de colegas- quien propuso una forma abierta y moderna de educación, basada en una pedagogía que realmente ponía en práctica la idea de aprender a aprender. La fundación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica trasciende la fundación de una escuela para convertirse en una instancia que promueve un paradigma educativo totalmente novedoso en el país. La metodología diseñada acentuaba el trabajo y la investigación en el estudiantado y permitía la formación y maduración profesional dentro de contextos reales, aportando soluciones a problemas verdaderos. La enseñanza tradicional académica basada en la clase magistral se transforma con esta nueva didáctica y se reemplaza por una nueva óptica que propone a un docente guía encargado de orientar a las y los estudiantes desde una perspectiva que exige y fomenta la acción creativa en el proceso de aprendizaje. Estos conceptos se integran eventualmente a las ideas de la UNESCO sobre la educación para el futuro, recogidas en la obra de Jacques Delors, *La Educación encierra un tesoro* (*Learning: The Treasure Within*, 1996). El primer Plan de Estudios de la entonces Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional integra en su diseño y concepción principios fundamentales de este abordaje de la

educación artística. García se dedica por muchos años a la docencia universitaria y sus alumnos le recuerdan como un docente generoso, creativo e inteligente. A la vez que se dedica estas labores, García continúa con su trabajo como pintor enriqueciendo el ámbito de las artes del país. En los últimos años, Rafael Ángel García retorna a la pintura no figurativa con temas vinculados a sus experiencias de contacto directo con las especies marinas en los arrecifes. En esta producción nos pone en contacto nuevamente con la fuerza, el dinamismo y el lirismo de su pintura inicial. Con nuevos motivos y nuevos temas, García mantiene la vigencia de su energía pictórica y nos ofrece un universo de forma y color que reafirma la importancia de su obra en el horizonte del arte nacional. Rafael Ángel García como profesor de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de la Universidad Nacional fomentó en sus estudiantes la investigación continua, el rigor de la exigencia del conocimiento de materiales y procesos y la importancia de la dimensión expresiva que resulta del ejercicio consciente del pensamiento visual.

La huella de los principios plástico-expresivos que Rafael Ángel García difundió se nota en la obra de Herberth Bolaños, José Pablo Solís y Robert Rodríguez.



Rafael "Felo" García. **ENSEMBLE**, 1958.



Juan Luis Rodríguez se hace cargo del taller de grabado en la Universidad Nacional desde que este inicia en la década de los setenta, poco después de fundada la Escuela de Arte y Comunicación Visual, entonces denominada Escuela de Artes Plásticas. Rodríguez se incorpora a la vida artística y a la docencia en el país en 1972, luego de una estancia de varios años en Francia y en Bélgica, naciones en las que estudió grabado; primero en la Escuela Superior de Bellas Artes de París y luego en la Academia Libre de Arte de La Haya. La obra de Rodríguez cubre los campos de la pintura y el grabado principalmente, sin embargo, el espíritu crítico-investigativo llevó a este artista a incursionar en lo tridimensional y se adelantó a la época realizando montajes e instalaciones en momentos en que este tipo de obras era escaso. Con su famosa pieza *El combate* (1969) representó a Francia en un evento internacional y cosechó reconocimientos por lo osado e innovador de la propuesta. En esta obra, Rodríguez incorporó escultura en hielo, sonidos de grabaciones e incluyó el elemento tiempo. Las acciones que se realizaban en *El combate*, y su duración resultaban significado esencial que convertía el proceso en parte vital de la pieza. El discurso esencial criticaba la violencia institucionalizada de las sociedades del momento. En el campo de la pintura, su producción se distingue por el uso de materiales muy particulares como el polvo de mármol, la arena, cortezas de árbol, objetos diversos y pigmentos naturales. Con estos materiales logra construir un arte pleno de una poesía doliente; un lirismo en el que se encuentran mano a mano los aspectos hermosos y crueles de la existencia para darnos una imagen meditada de la condición humana.

Obras de la calidad de *Gruta azul* (1967) *Mi flor* (1967), *El último verano* (1968) y *La familia cosquillitas* (1967), comprueban el carácter peculiar de su obra pictórica. En el grabado se distingue por el trazo intenso y afectivo de naturaleza gestual y de gran vitalidad. Las figuras del grabado son fuertes y en su construcción se destaca siempre la naturaleza expresiva de los elementos del lenguaje visual. Los temas de su obra constantemente aluden a problemas sociales abordados con pasión e inteligencia desde una posición crítica. Sus dibujos y acuarelas refuerzan la noción de obra innovadora al ir más allá de las fronteras que las formas académicas estipulaban para realizar una obra plástica. Juan Luis Rodríguez es también autor de murales importantes en el país, piezas en las que trata su otro gran tema: la naturaleza. Nos referimos a las piezas de la Colección del Instituto Nacional de Seguros, *Composición en madera* y *Composición en mosaico*, ambas de 1976 y a la obra *El sol* (1972) en la Biblioteca Nacional. Su peculiar

labor artística es reconocida con un Premio Nacional de Grabado en 1974 y con otro premio Nacional en Pintura en 1995.

Juan Luis Rodríguez impulsó en su labor docente, el cuestionamiento constante del fenómeno del arte y sentó un precedente con respecto a las facetas éticas de la producción personal, el posicionamiento frente al mercado y la dimensión intelectual de la expresión visual. Algunas de las obras de Arguedas Ruano combinan esta idea con otras perspectivas. El trabajo de Emilia Villegas y su actitud frente a la creación artística están muy vinculados con el ejemplo y la palabra de Rodríguez.



Juan Luis Rodríguez. **LA FAMILIA COSQUILLITAS**, 1967.

Néstor Zeledón Gúzman (Premio Magón 1992) es un escultor destacado del medio artístico nacional. En su producción podemos reconocer distintas etapas en las que cultiva intereses varios que responden al devenir de las ideas estéticas en el desarrollo cultural del país. En los escritos del ensayista costarricense Luis Ferrero (1973) se comenta su obra temprana, asociada con el “Grupo Ocho”, caracterizada por la investigación de las formas puras. En estas esculturas, el autor se concentra en las posibilidades expresivas de la forma y trabaja el contraste entre las masas volumétricas y los espacios vacíos. Paulatinamente en el paso de la década de los sesenta a la de los setenta su producción se inclina hacia la figuración. La monumental alegoría de la patria del Monumento a Cleto González Víquez (1965) destaca como elemento moderno que singulariza a esta pieza y propone nuevos lenguajes al tradicional ámbito del arte público y la escultura oficial. En esta etapa Zeledón experimenta con diversos materiales que incluyen los metales y la soldadura. La escultura de la época de madurez Zeledón Guzmán se define por su cercanía a los principios del llamado realismo social. En esta etapa sus obras se interesan en presentar la vida de los campesinos de distintas regiones del país. Realiza varios relieves en talla directa en madera de gran formato, en los que retrata diferentes aspectos de las labores y las celebraciones de la vida rural. En esta etapa de su carrera, Zeledón manifiesta que la raíz de la creación artística debe estar vinculada con el pueblo, debe destacar la labor de los hombres y mujeres sencillos que forjan la nación con su silencioso trabajo. Zeledón se interesa entonces en hacer visibles los valores y el sacrificio de los campesinos. La escultura de la década de los ochenta muestra la inclinación del autor por estos motivos y temas. El crecimiento del área metropolitana se inicia en la década de los setenta y alcanza puntos álgidos en las décadas de los ochenta y noventa. Dentro de este contexto e inspirado en un marco político ideológico de corte marxista Zeledón trata el tema de las poblaciones y la cultura rural de aquellos que deciden permanecer en el campo y vivir una vida dura y de tenacidad al ser desplazados por la industria como fuente de ingresos para la economía estatal. Cuando su obra celebra este tipo de vida y cultura las escenas festivas convierten la Natividad cristiana en una escena de la vida rural en la que observamos las actividades características de una fiesta campesina. Animales, música, baile y devoción llenan la escena. Estilísticamente Zeledón se acerca a un tipo de realismo cuya narrativa describe las acciones humanas en los contextos citados. En sus relieves encontramos detalles descriptivos de entornos y acciones mezclados con los rasgos de esfuerzo, denuedo, alegría y dolor que son propios de la vida y el trabajo en el campo.



Néstor Zeledón Guzmán. **LA PULPERÍA**, 1988.

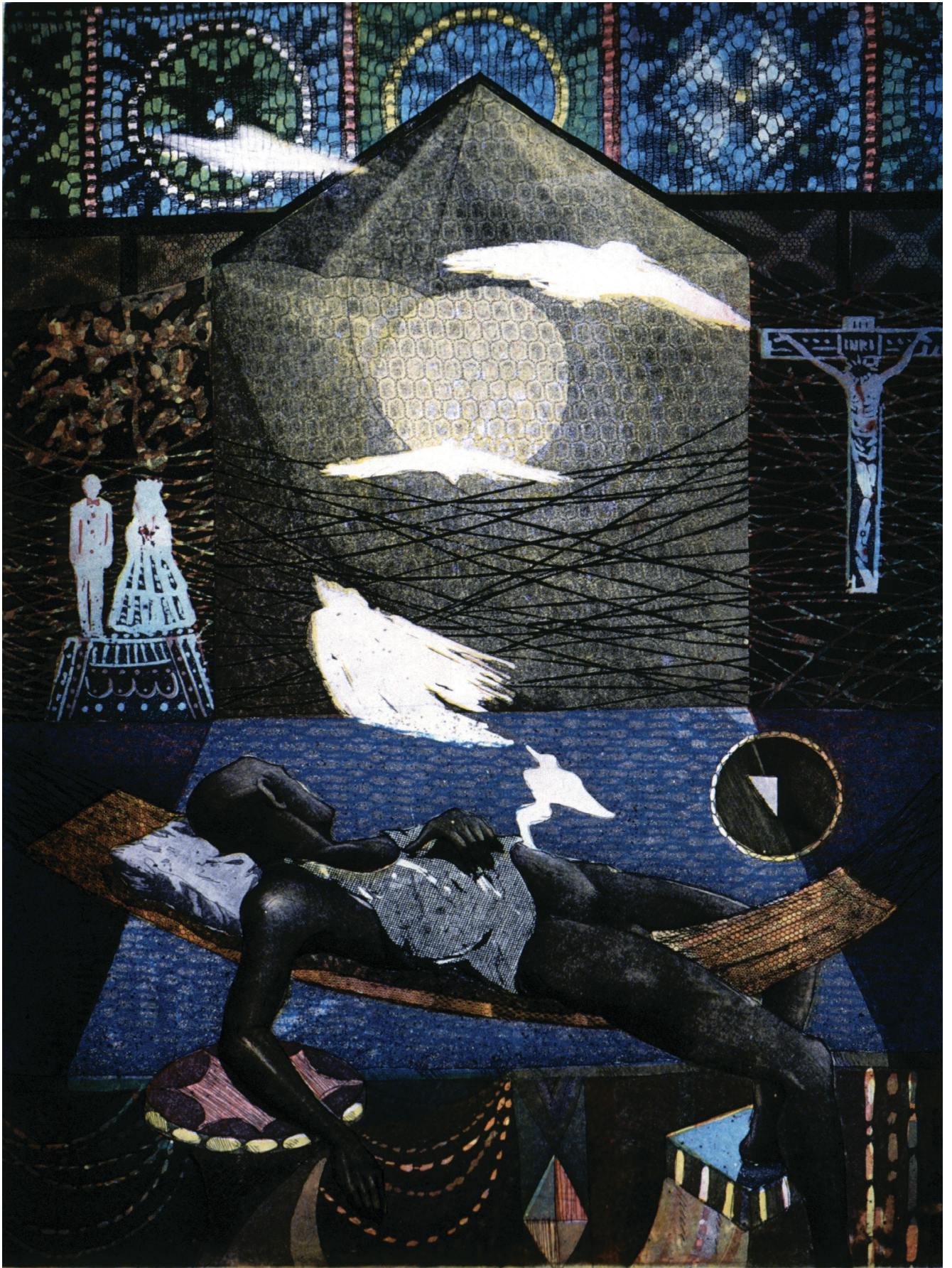
Néstor Zeledón Guzmán. **LA NUBE**, 1960.



Néstor Zeledón fue favorecido con varios premios nacionales de escultura. El primero en 1967 y el segundo en 1971. En 1976 obtuvo el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en la rama de dibujo con un conjunto de carboncillos en los que trata diversas aristas de la vida campesina del área central y de la región de Guanacaste; en estos dibujos, el dolor, el esfuerzo, la lucha y la ética de los trabajadores surge como gran protagonista de la obra. Durante los años noventa, Zeledón Guzmán enfatiza el motivo de los sueños, idea plástica que le permite el trabajo expresivo basado en la figura humana, por medio de esculturas de bulto, en las que el desnudo se hace portador de innumerables facetas de la condición humana que van del éxtasis a la desesperación. En estas piezas Zeledón plantea con el movimiento de los cuerpos una poética de las vicisitudes de la existencia. Los alumnos de Zeledón reciben la influencia de las estrategias plásticas y de las ideas del maestro y producen obra cercana a los conceptos de su tutor. Es el caso de **Fernando Calvo** (Premio Nacional 1982) quien destaca en estos años con esculturas de gran fuerza vinculadas al ideario de la justicia social y a la valoración de los campesinos y la vida rural. Entre sus obras resaltan los conjuntos de trabajadores del campo que conversan sobre pilas de tablas al final de la jornada y la muy intensa "*Esperanza*" (1980) de la colección del Museo de Arte Costarricense, figura paradigmática que resume el tesón y la fuerza de este grupo social a la vez que comenta su posición ante el futuro.



Rudy Espinoza, maestro grabador, fue por muchos años profesor de la Escuela de Arte y Comunicación Visual y desempeñó el cargo de director en los últimos años como funcionario de la Universidad Nacional. Espinoza, quien proviene de la pintura, llevó al grabado costarricense su interés por el color y concedió a esta forma de expresión artística una nueva dimensión al incorporar de manera fresca y novedosa una dimensión peculiar del cromatismo a las técnicas del grabado. En sus metales, Espinoza trata, de forma intermitente, motivos y temáticas diversas; dando siempre un lugar destacado a las dimensiones sintácticas de la obra. Entre sus discursos más importantes encontramos un interés por lo urbano que inicia con la imagen de barrios y suburbios de la ciudad de San José y se desplaza luego a la presentación de problemas crecientes que afronta la sociedad moderna como la contaminación y la destrucción paulatina de la naturaleza. En estos grabados Espinoza incluye la confluencia de distintas estrategias técnicas en combinaciones que demuestran el sentido investigativo-exploratorio del grabador. Espinoza consigue integrar de manera armoniosa varios procesos técnicos de distinta índole en una amalgama particular que encuentra unidad visual, pertinencia conceptual y consolida a la vez un intenso proceso de investigación que procura encontrar nuevas formas de expresión en función de discursos particulares que son importantes para el autor. Además de las visiones sobre lo urbano como problema y los peligros del planeta, Espinoza trabaja el motivo de los volcanes y algunos acercamientos al paisaje de naturaleza abstracta. En estos metales, el grabador manifiesta la fuerza de lo telúrico apoyado en la complejidad de las composiciones y la dificultad de los procesos técnicos. La profundidad y pureza de los tratamientos convierten cada grabado en una especie de manifiesto del gran potencial expresivo de la mezcla inteligente de procesos técnicos y de la aplicación certera de composiciones dinámicas y de gran valor estético. Rudy Espinoza recibe el Premio Nacional de Grabado Aquileo J. Echeverría de Grabado en 1980 y durante estos años su obra muestra facetas de carácter crítico que revisan la vida político-social y denuncian la manipulación y la mentira mediante la metáfora de la marioneta. Espinoza destaca con fuerza también en el campo del dibujo con piezas que tratan -usando el símil del cautiverio y la prisión- la compleja situación histórica y política del continente americano. En estos dibujos, provistos de gran fuerza, drama y expresividad, el dibujante propone nuevos e innovadores procesos técnicos. Estas obras son portadoras de un discurso en el que se analiza la violencia que se esconde tras la tortura y el abuso de poder. Existe también un



A black and white photograph of a chair, likely a wooden chair with a dark, possibly upholstered or painted backrest. The backrest is rectangular with a slightly irregular shape. On the backrest, there is a large, light-colored, irregular patch that appears to be made of a different material or is a stain. This patch has a dark, circular mark in the center. The chair has four vertical wooden slats supporting the backrest. The slats are light-colored and show signs of wear, with some dark spots and a rough texture. The chair is set against a background of horizontal stripes, which are dark and light, creating a striped effect. The overall composition is simple and focuses on the textures and shapes of the chair and its background.

Rudy Espinoza. **IMAGEN VULNERABLE (OBSOLETO)**, 1988.

José Aquiles Jiménez estudia entre 1978 y 1981 en el Instituto Profesional “Pietro Tacca” y en la Academia de Bellas Artes en Carrara, Italia. En estas instituciones aprende la talla del mármol. En el año 1978 consigue el Primer Premio en Escultura en el Concurso Nacional de Arte y Literatura Apuania, en Massa, Carrara y la Medalla de Oro en la XIII Exposición anual de mármol en Carrara, Italia. Además, ese mismo año logra el Primer Premio del concurso Premio Internazionale Città di Carrara y una Mención honorífica en la Bienal de la Spezia, Italia. En 1981 se le concede el Premio Nacional de Escultura Aquileo J. Echeverría. Aquiles Jiménez es uno de los profesores cuya entrega a la docencia recuerdan todavía aquellos que fueron sus pupilos. Durante sus años de enseñanza en la Universidad Nacional, el taller de escultura cobró una relevancia que enorgulleció y concedió renombre a la Escuela de Arte y Comunicación Visual. La figuración escultórica de Aquiles combina, por medio de un sofisticado proceso de síntesis, elementos en forma casi pura del lenguaje visual con trazos figurativos que permiten asociar sus esculturas con aspectos de la estructura física de seres humanos y animales. Jiménez se interesa en la construcción de un mundo plástico-visual con un fuerte componente poético y una dimensión cósmico-mítica por medio de la cual establece sus categorías de relación con lo humano, lo natural y el universo. En su escultura puede observarse el ascendente de la producción simbólica de las culturas amerindias, particularmente en lo que respecta a los jades, gracias a una similitud de las formas, los principios de abstracción y el pulimento de los acabados. En su primera etapa escultórica, Jiménez construye las imágenes metafóricas de las maternidades y los flautistas. En estas esculturas Jiménez amalgama lo humano con lo animal. Las maternidades presentan la dulzura y la fuerza atávica que otorga a la maternidad la protección y la defensa de su prole. Aquiles se vale de la conjunción de volúmenes y formas para sugerir una mezcla entre rasgos humanos y animales que connotan la dulzura del sentimiento y la latente fuerza de la agresión bestial para defender la nueva vida. Este recurso se asemeja a las obras escultóricas amerindias en la unión que éstas presentan de la forma humana con la animal para estructurar una imagen visual que detenta los principios de una cosmovisión particular en la que las fuerzas naturales son parte de una energía esencial presente en toda la creación y simbolizada en la fusión de seres vivos. Los flautistas, los sonadores de caracoles y los guerreros comparten similitudes con las maternidades, en este nuevo tipo de figuras los elementos potencialmente agresivos desaparecen para dar paso a una sinuosidad de movimiento que impulsa a las figuras desde su punto de apoyo con la tierra en las caderas hasta su prolongación en las manos que apoyadas en el suelo sirven de contrapunto al volumen rotundo y tectónico que se desliza desde piernas y caderas.



José Aquiles Jiménez. EL ÚLTIMO MANANTIAL DE AGUA, 2012.



José Aquiles Jiménez. **MATERNIDAD**, 1979.

Tanto las maternidades como los flautistas y sonadores de caracol comparten el principio de energía y movimiento en desplazamiento que sugiere e ilustra ese paso de la fuerza sostenida a la ligereza de lo lírico. La importancia de los volúmenes que intensifican la línea curva es también un elemento que podemos observar en ambos tipos de figuras. La prolongación cuidadosamente calculada en el dinamismo de las figuras desde su volumen mayor a la delicadeza de sus extremidades delanteras, sugiere el paso de lo animal a lo humano, de la naturaleza a la cultura, de lo ancestral a lo histórico. La curva esencial que define a estas figuras se torna suave y cadenciosa hasta adquirir una condición sensual particular. El tratamiento de las superficies vuelve aún más fuerte la sensación de fluidez y movimiento. En la década de los ochenta las esculturas de Jiménez se equilibran entre las formas propiamente dichas de las figuras y las piezas que sirven de base, integrando volúmenes o contrastando la geometría de líneas rectas con la curva. El pulimento de las superficies añade al concepto de las piezas, generalmente vinculadas con el agua y define un conjunto de piezas en las que la idea de lo vivo, relacionado con la energía del agua se torna en eje que estructura conceptos y formas. La obra reciente se interesa en visiones poéticas, muy personales, de la integración de los elementos y energías del cosmos representadas a manera de personajes que interactúan con los espacios y las formas extendiendo su esencia a las partes no figurativas de las piezas. En esta época el escultor alcanza niveles exquisitos de tratamiento de material que brindan al espectador lo translúcido de la piedra y la elevan así a una inmaterialidad simbólica de prístina belleza. La abstracción de Jiménez lleva a nuevos límites los esfuerzos que hicieron autores como Rafael Ángel García por propagar la abstracción y el arte no figurativo en el arte nacional.

Miguel Hernández Bastos se forma en la Escuela de Arte y Comunicación Visual bajo la tutela de artistas como Dinorah Bolandi y Julio Escámez. De la primera aprende la disciplina del trabajo y los acentos de la importancia en la calidad del dibujo: la nitidez del proceso, la precisión de la línea, y su dimensión de significado en el contexto visual, como unión indisoluble entre sentido, materiales y ejecución. Del maestro Escámez, Hernández aprende los modelos clásicos, la presencia del principio del idealismo y una estética de corte académico que cultiva la observación del natural, la importancia de la figura humana y la aplicación de las reglas de un cierto heroísmo asociado tradicionalmente con la corrección del dibujo y las actitudes del cuerpo. En una época relativamente temprana (Premio Nacional de Dibujo, Aquileo J. Echeverría, 1982), Hernández obtiene reconocimiento en el medio artístico con obras en las que ya está presente una idea fundamental en la producción de este artista herediano. Hablamos de un principio crítico que cuestiona ideas consustanciales a los modelos académicos idealizados, presentes en el arte occidental desde la escultura griega del período clásico antiguo y llevados al dibujo y la pintura en el Renacimiento por figuras descollantes, entre ellas Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio y Alberto Durero. Este complejo modelo se retoma en las Academias de tipo neoclásico del siglo XIX y permanece por gran parte del siglo XX como modelo propuesto por las enseñanzas de las escuelas de arte que tuvieron como núcleo aglutinador el principio de la academia francesa. Miguel Hernández consigue dominar los requerimientos y criterios de calidad del arte académico y al mismo tiempo llega a cuestionar sus sentidos de forma paralela en sus propuestas de inicios de su carrera artística. Esta doble vía de acceso a la imagen artística amalgama las fuerzas que presenta la obra visual de sus mentores.

En sus primeras presentaciones individuales, Hernández plantea una imagen en la que hombres desnudos, concebidos dentro del modelo clásico, más con algunos acentos propios de lo moderno. De una primera serie de insectos alados, Hernández aborda un segundo conjunto de íconos en los que domina la figura desnuda de un hombre de recio cuerpo y delicadas alas que le permiten desplazarse casi en vuelo por el espacio plástico-visual de la obra. Las proporciones impecables consiguen la sensación de ideal vinculada a la noción de heroísmo y belleza característicos de este modelo estético. Estos hombres se mueven frente a un espacio cerrado por una especie de pared formada por grandes rectángulos grises cuyos valores tonales decrecen al acercarse al punto hacia el que se dirige rauda la figura humana. La tensión viril del músculo contrasta con la ingravidez de las alas que permiten el vuelo. El individuo corre con fuerza hacia

un espacio-propósito, pero no alcanza llegar a este y finalmente se derrumba en estrepitosa caída. El vuelo glorioso se malogra y el gran héroe rueda por los suelos. En los dibujos de Hernández esta especie de Ícaro no consigue el triunfo. Una lectura interpretativa basada en el heroísmo asociado con el desnudo masculino en los conceptos tradicionales de la Academia permitiría reconocer en la caída un cuestionamiento a todo este paradigma de perfección y belleza humana típico del modelo académico y sus principios filosóficos.

El contraste entre los elementos ideales y la noción del fallo articula una visión crítica del modelo idealizado de la Academia y de los sentidos que este porta sobre la condición humana. A partir de esta semilla, la obra de Hernández encuentra en su desarrollo la encrucijada de muchos caminos y experimenta cambios y transformaciones en los que la propuesta formal cambia, más la idea central mantiene una constante permanencia. En este conjunto de obras Hernández muestra la influencia de sus estudios de dibujo fundamentados en la idea académica representada en la Escuela de artes por Julio Escámez y la idea del balance compositivo de corte moderno –heredada de Bolandi- en el equilibrado diseño articulado en los planos que atraviesa la figura en su vuelo. De esta manera, se unen en su producción dos principios que generan tensión y, a la vez, armonía en cada pieza. La probable contradicción de modelos plástico-estéticos revela las uniones de principios modernos y tradicionales que configuran un perfil conceptual de la enseñanza de las artes que caracterizó a muchas instituciones durante la primera mitad del siglo XX. Los estudios realizados en New York, en el prestigioso Instituto Pratt, (Maestría en Bellas Artes, 1989) gracias a una beca Fullbright, llevan al dibujo de Hernández a un peculiar horizonte en el que la distorsión de los cuerpos y el carácter de la línea impregnan los dibujos con impactante fuerza dramática y sentido trágico del caos. Sus figuras distorsionadas se agitan atormentadas y sus gritos desgarrados y abrazos inconclusos comunican al espectador un distinto sentido de la experiencia humana, sin ideales ni heroísmos. En estas obras domina el trazo emotivo y el orden del espacio propio de la serie anterior se trastoca en intensidad, confusión y lucha.

Es en New York en donde Hernández inicia un trabajo fuerte en el campo de la pintura. En una etapa inicial, sus óleos son de naturaleza abstracta y en ellos las superficies geométricas se organizan con una paleta de colores severos de gran austeridad. Posteriormente, la pintura de Miguel Hernández revela la influencia (el influjo) de los modelos pictóricos de la posmodernidad: sobre la superficie base del cuadro se dispersan imágenes procedentes de mundos distintos que encuentran explicaciones y relaciones diferentes según sean las lógicas de aquellos universos de sentido de los que provienen. En estas obras el color cobra otra dimensión, aparecen las paletas abiertas y luminosas y reaparece la figura humana nuevamente. En estas pinturas el cuerpo desnudo masculino, generalmente ocupa el lugar del humanismo al que esta se ha ligado desde el Renacimiento italiano y a manera de escultura fragmentada dialoga con objetos cotidianos, animales y otros. En algunas ocasiones reconocemos las réplicas de piezas griegas, un efebo, una venus. . . y así el elemento



de la estética académico-idealista se incorpora al espacio plástico en una posición en disputa frente a las otras imágenes que componen la obra. De una manera distinta, apegada a formas discursivas y plásticas nuevas, la idea del humanismo antropocentrista deviene imagen en cuestionamiento y revisión crítica. Los torsos de estas pinturas están llenos de sugerencias eróticas y de signos de advertencia que sugieren el peligro. En ciertas pinturas el torso clásico rodeado de una especie de fuerte línea blanca cae en desorden por la superficie plástica y a la vez se disfraza recortado como silueta decorativa con patrones de colores y diseños repetidos que lo acercan a lo trivial de la vida cotidiana. El cuerpo y torso los símbolos que porta en la cultura clásica y académica se trastoca y por medio de sutiles referencias a lo orgánico y a lo visceral adquiere facetas de lo escatológico. La ausencia de jerarquías en el plano pictórico –solución característica de la actitud posmoderna- trivializa la importancia dada a lo humano en otros momentos de la historia de la plástica y provoca ambigüedad y confusión y finalmente lleva toda asociación idealizada al ámbito de una fisiología que niega toda trascendencia del modelo antropocéntrico trascendental para reducirlo a la condición de máquina que solamente responde al llamado del deseo.

Por algún tiempo las figuras y torsos desaparecen para ceder el paso a un conjunto de órganos, humores y secreciones corpóreos que borran definitivamente cualquier vínculo con las propuestas idealizadoras de lo humano y del cuerpo como reflejo y espejo del espíritu. En estas pinturas el deseo como único factor que permite el percibirse vivo destaca como punto dominante de las piezas. En una etapa posterior, a finales de la década de los noventa y a comienzos de la década del 2000, el paisaje aparece en la obra de Hernández. Este paisaje se resuelve en extensiones desoladas en las que se pierde y se debate un ser humano indefenso y en soledad. Las atmósferas son cargadas y ominosas y la desnudez proyecta la sensación de los vencidos. Cada figura aparece agobiada, sofocada por la indiferencia agreste del paisaje que en algunas ocasiones le engulle y la atrapa. La vastedad de los territorios descritos y las relaciones de escala hacen de la figura un elemento insignificante dentro de la indiferencia amenazadora del entorno. En estas pinturas el “escenario” de la vida minimiza el esfuerzo humano por ocupar un lugar significativo en la escena y reduce esa lucha infructuosa a un intento exangüe por resistir la inminente desaparición. Fuertes y desalentadoras las pinturas de Miguel Hernández en esta época consiguen dar nuevos sentidos a una idea que se dibuja como una constante en la producción del artista.



En el 2002 presenta en el Museo de Arte Costarricense la exposición titulada “*El jardín de Heather*”, serie en la que retrata la violencia escondida recurriendo a la presentación de armas cubiertas de flores u otros elementos que ocultan y disfrazan el potencial letal que poseen en una especie de camuflaje que denuncia la tolerancia y el doble discurso social con respecto a la violencia. En esta serie se discute el problema apariencia-realidad y la ética que permite una cultura que constantemente se queja de la violencia, pero que de forma sostenida alimenta esa violencia en múltiples esferas de la vida social. Las pinturas de esta serie recuerdan la obra del manierista de Arcimboldo, pintor manierista italiano, quien construía retratos y formas humanas valiéndose de animales, frutas, flores y toda suerte de objetos en conspicuas imágenes plenas de la sensación del acertijo, el descubrimiento y la sorpresa. Para el 2010 Miguel Hernández acaba un nutrido conjunto de pinturas realizadas con humo y en ellas plantea la frágil dimensión de la condición humana. Usando el humo como material que plasma figuras sobre la tela, Hernández logra la representación de la futilidad intrascendente de lo humano. En estas obras el cuerpo concreto que simboliza los alcances de lo humano se perfila y se destruye con la misma velocidad de las volutas de gas en el espacio. Con esta propuesta reanuda, siempre constante y siempre innovador su discurso acerca de la ausencia de sentido de todo discurso que eleve lo humano a estratos trascendentales y que infunda a una condición endeble y desvalida rasgos de superioridad y trascendencia que no son más que palabras y discursos. Lo que el hombre alcanza se concreta y se diluye una y otra vez, lo que queda es el cambio haciéndose y deshaciéndose una y otra vez en un eterno torbellino que apenas logra aprehenderse, se deshace para formarse y desaparecer una vez más. Eterno devenir que retrata la condición histórico, cultural y social del fenómeno de lo humano.





Adrián Arguedas. **MATRIMONIO**, 1991.

Adrián Arguedas (Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Grabado, 1994; Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Pintura 2004 y 2007) enseña diversas disciplinas en la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional. Su espíritu de estudio y su disciplina de trabajo le han llevado a sistematizar procesos de enseñanza en los campos del dibujo, el grabado y la pintura. En su formación se combinan las enseñanzas de Dinorah Bolandi, Álvaro Duval, Juan Luis Rodríguez y Rudy Espinoza, también la admiración y el estudio de la obra gráfica del maestro Francisco Amighetti. Su producción inicial, vinculada con el grabado se interesa en el problema de la identidad. En estas obras, Arguedas aborda la cultura y la sociedad desde una perspectiva crítica llena de sarcasmo e irreverencia. La institucionalidad del país, los valores culturales y las costumbres se unen en imágenes en las que se recrea una especie de “carnaval social” que revela las debilidades del sistema y que medita a su vez sobre los cambios históricos de la cultura nacional. En los grabados de Arguedas encontramos la presencia de la estrategia posmoderna de apropiación. El grabador conjuga en sus obras imágenes procedentes de diversas fuentes para construir un espacio de relaciones inéditas en el que confluyen citas de obras de grandes autores de la Historia del Arte, imágenes de revistas y periódicos y versiones personales de escenas vividas según las pautas culturales que contrastan una Costa Rica del pasado con otra más reciente, en la que ese pasado se transforma en nuevas condiciones de vida, nuevas actitudes y nuevos valores sociales, muchas veces negativos. Visualmente Arguedas combina un dibujo de corte académico, producto de su educación universitaria, con una actitud contemporánea que resulta de su interés por la escena artística internacional y del estudio de la Historia del Arte. Este eclecticismo es usado en el arte de Arguedas, no solo como característica de estilo personal, sino que, también, reviste dimensiones conceptuales pues porta sentido a las obras en sí mismo. El contraste de ideas, formas e imágenes se convierte en una estrategia que unida a un cierto acento narrativo-expositivo estructura discursos en los que humor y crítica social se dan la mano. En el ámbito del grabado Arguedas se ha interesado en incorporar temas vinculados con condición humana, la avaricia de poder, la relación de pareja, los efectos del tiempo y la rutina en la vida humana, entre otros. Ciertamente, el grabado costarricense se ha enriquecido con los aportes técnicos y conceptuales de la obra de Adrián Arguedas. Su trabajo tesonero y prolífico le ha conseguido el respeto y la admiración de los artistas, la crítica y el público del país. Tanto en la xilografía como en el grabado en metal su producción se considera como una de las más importantes del medio artístico costarricense. Esta afirmación la confirman los múltiples premios que ha conseguido a lo largo de su carrera. La producción visual

de Arguedas ha visitado múltiples escenarios internacionales y el joven artista ha disfrutado de pasantías y estudios en Europa y en los Estados Unidos de Norteamérica. Sus inquietudes intelectuales han dado consistencia a las ideas que propone en su arte.

De forma paulatina, Arguedas se adentra en el campo de la pintura hasta conseguir dominar lo pictórico y convertir esta forma de expresión en su favorita. En la pintura, Arguedas se interesa en dos grandes grupos de temas. En primer lugar, el pintor siempre trata el problema de lo pictórico. Partiendo de un problema de gama cromática, textura, pincelada o representación, reafirma su interés en los elementos del lenguaje visual y su capacidad de expresión y comunicación. En segundo lugar, Arguedas se acerca a discursos que analizan la transculturación, la imagen en el mundo contemporáneo, la construcción de la identidad, las fronteras entre lo público y lo privado, los mensajes ocultos en los objetos aparentemente inocuos y el transcurrir del tiempo y la vida. Cuando aborda estos temas se aproxima a las dimensiones del discurso sociológico, a la antropología, a la psicología social, a la meditación filosófica y a la reflexión sobre el discurso de lo artístico. En algunas de sus muestras, juega con sarcasmo e inteligencia con el contraste entre la dureza mordaz de los conceptos y la seducción material de superficies y texturas, estableciendo interesantes comentarios sobre la imagen y su uso en la sociedad contemporánea. Cuando asume este planteamiento, Arguedas plantea un mundo escindido entre arquetipos polarizados, así alude a las contradicciones esenciales de la cultura y la sociedad contemporáneas en una especie de “deconstrucción” lúdica. Este tipo de contradicciones “subterráneas” adereza muchas de sus representaciones e invita al espectador a participar en el juego y penetrar en los sentidos disfrazados de su propuesta visual.

Adrián Arguedas es un artista en constante renovación, un investigador nato, un trabajador incansable que produce un arte interesado en explorar el papel del artista visual en relación con el entorno que le rodea.



Herberth Bolaños estudió en la Universidad Nacional bajo la tutela de Dinorah Bolandi, Rafael Ángel García, María Eugenia Domián y la chilena Inge Dusi. Posteriormente viajó a Japón, país en el que continuó sus estudios y al que ha visitado en varias ocasiones. En Japón, Bolaños encontró la respuesta a sus deseos de integrar lo estético, lo artesanal, lo antiguo y lo actual, lo propio y lo foráneo consiguiendo una depurada fusión de las artes de Oriente y Occidente. Sus intereses comprenden la pintura, el textil, y el papel hecho a mano, procesos técnicos a los que se acerca consiguiendo una fusión de lo artesanal -ancestral, con lo plástico moderno y con algunas formas de lo contemporáneo como la instalación y el montaje.

Desde los inicios de su carrera Bolaños se muestra como un investigador de la forma. En su obra se solaza en la investigación constante de las posibilidades expresivo-comunicativas de los elementos del lenguaje visual, particularmente del color. A la vez integra procesos de la pintura con detalles del textil amalgamando campos que tradicionalmente se han mantenido en mundos separados. En este sentido, Bolaños aplica las ideas posmodernas de cuestionar los espacios y las funciones culturales asignadas a las artesanías y manualidades frente a la valoración de la pintura. El deseo de combinar elementos procedentes de esferas distintas de la cultura revela la esencia de la estética del artista y confirma su actitud propicia a la hibridación, acción que realiza por medio de un complejo e intrincado proceso de investigación. En la combinación descrita, Bolaños integra dos mundos que la Escuela de Arte y Comunicación Visual ha cultivado por décadas aunque de forma separada. Bolaños replantea los principios de su educación visual e integra el planteamiento mestizo en busca de un lenguaje personal en el que ideas, técnicas y materiales encuentran un punto óptimo de fusión.

Las composiciones de Bolaños muestran el estrecho vínculo que este autor posee con las teorías y principios de la Escuela del Bauhaus, especialmente en lo que respecta al sentido del orden que el espectador percibe en las configuraciones de las piezas. La racionalidad de las composiciones y la disposición para combinar materiales y procesos de trabajo con el fin de arribar a la unidad manifiestan la comprensión que este artista tiene de las bases de esta escuela moderna y su concepción de las funciones del pensamiento visual.



En los trabajos de Herberth Bolaños el espectador encontrará siempre la vibración del color, la libertad de la experimentación y la invitación a la fantasía y al goce. El color es fundamental en Bolaños y define su arte a manera de eje alrededor del cual rotan las diversas manifestaciones de su arte. El color en su obra se multiplica, se contrasta, se mimetiza, se camufla y se transforma. Como acuarelista Bolaños ha revolucionado el ámbito artístico costarricense. Su propuesta no figurativa consigue mediante complicados y meticulosos sistemas de trabajo, construir, descomponer, ensamblar, reunir y conseguir unas obras en las que lo pictórico bidimensional deviene tridimensional creando unas nuevas dimensiones del espacio real y representado que renuevan por completo las prácticas usuales de la acuarela del país. Lo pictórico se torna escultórico, el plano pasa a ser línea, ésta se independiza del soporte y se yergue como elemento para lograr volumen. Bolaños, pinta y teje a la vez sus acuarelas como si trabajase con un textil, sus cintas de color se tornan hilos con los que compone piezas escultóricas que rompen todas las nociones vinculadas a la práctica tradicional de la acuarela. Las soluciones en el trabajo de Bolaños, tanto físicas como visuales, se organizan en estructuras que surgen en distintos niveles de materialidad y que finalmente consiguen redefinir las condiciones pictóricas y escultóricas del trabajo sobre papel. En este tipo de propuesta Herberth Bolaños es visionario, pionero y punta de lanza en la pintura nacional.

Cuando Bolaños incursiona en las formas contemporáneas de hacer arte demuestra la comprensión que posee del espacio y del verdadero sentido de la instalación. Con el motivo de la importancia ecológica del agua Bolaños realizó en el año 2000 una instalación para el Museo de Arte Costarricense, en la que, recurriendo a materiales vivos como plantas germinadas y césped creó un espacio en el que era importante la idea del proceso, pues la pieza se transformaría para cambiar la sensación de vida a una de muerte. Esta faceta de obra como proceso se consiguió de forma óptima en esta construcción espacial denominada “*Agua, problema del milenio*”, obra que le mereció el Premio Nacional de Pintura Aquileo J. Echeverría de ese año. Para los Museos del Banco Central Bolaños construyó objetos singulares con los que realizó montajes y ambientaciones para las exposiciones vinculadas con la representación de lo femenino y lo masculino en el arte costarricense. (*Ilusión de un fetiche*, 1999; *Huellas de varón*, 2000) con estas obras, el artista se introduce en los ámbitos de la escultura y la instalación con mucho éxito. A partir de estas experiencias, este autor inicia la costumbre de incorporar instalaciones en sus exposiciones.

El tema por excelencia de Bolaños es naturalmente el color, sin embargo en su obra encontramos las ideas del caos y el orden, además de las nociones de la transformación y el cambio. Como hemos visto antes, el problema de las condiciones ambientales del planeta y la reflexión en torno al género le han hecho producir importantes piezas artísticas. Con respecto a las ideas mismas sobre las convenciones del arte, Bolaños realiza una contribución cualitativa al concentrarse en analizar las nociones tradicionales de lo plano y lo escultórico, de la pintura y el volumen real. Así comparte desde la creación un interés muy difundido en los círculos del arte actual por referirse a las condiciones propias del mundo del arte, por su función y su naturaleza.

Herberth Bolaños. **RETAZOS**, 1991.



José Pablo Solís estudió en la Escuela de Arte y Comunicación Visual y asistió a las aulas como alumno de Herbert Bolaños y Miguel Hernández, quien le enseñó la importancia de la relación intrínseca que existe entre lo lineal y lo pictórico según lo relata el joven artista. José Pablo inicia su producción pictórica con pinturas en las que una bicicleta se destaca sobre fondos de colores sepias y de naturaleza abstracta. En esta época la obra de Solís se refiere a ciertas nociones asociadas con los intereses del pintor, intereses que se convierten en símiles del “viajero por el mundo”, en estas obras, el vehículo recibe el sentido del movimiento y los “parajes” abstractos serán los senderos y caminos extensos por los que “el viajero de la vida” intenta forjar los caminos hacia la existencia y hacia su propio yo que se conoce y se forja en la medida que se construye el camino. Utilizando una paleta en la que dominan los colores cálidos y el diseño horizontal, la pintura de José Pablo Solís se orienta hacia imágenes en las que grupos de formas oscuras a manera de personajes se organizan dentro de amplias zonas o “territorios” de carácter apaisado (Serie *Sujetos*, 2000). Desde 1996 y en la Serie *Crisis* de 1997, se percibe una afectividad de corte “confesional” que orienta la pintura de Solís a la expresión de sensaciones emotivas personales que intentan generalizar las experiencias con discursos relacionados con el aislamiento, la soledad y la presencia lacónica de series de formas u objetos que contrastan con los espacios vastos que les contienen y de alguna manera les apresan. En todos estos conjuntos de pinturas la paleta es restringida y tiende a acercarse a los sepias y marrones. Un viaje de estudios a México transformó la pintura de Solís de forma radical, al menos en cuanto al manejo del color. En esta nueva producción Solís reformuló las dimensiones del espacio, redefinió el papel de la línea y pobló sus lienzos con el estallido del color. *Intencionalidad del color* (2001) se distingue de las series anteriores por el sentido laberíntico de sus superficies. En estas pinturas Solís sobrepone e interconecta dos estructuras sobre la tela. Por un lado una estructura basada en la línea y otra conformada por planos de colores lisos que se entretejen hasta formar retorcidos “lugares pictóricos” en los que todo se mueve y se desplaza constantemente hasta casi conducir al espectador al vértigo. En estas obras se intenta transmitir la colisión de dos mundos, por una parte el agitado devenir de la gran urbe y por otro el recuerdo lujurioso del paisaje tropical que queda atrás en el espacio y el tiempo, el verde luminoso y la cornucopia de color de nuestras tierras y paisajes. En la aparente sensualidad de las formas se esconden tensiones ocultas en el enjambre de dinamismos y energías que se desplazan en todas direcciones originando contrastes y contradicciones en la superficie pictórica. Es importante señalar que una de las metas de esta producción es la de develar por medio

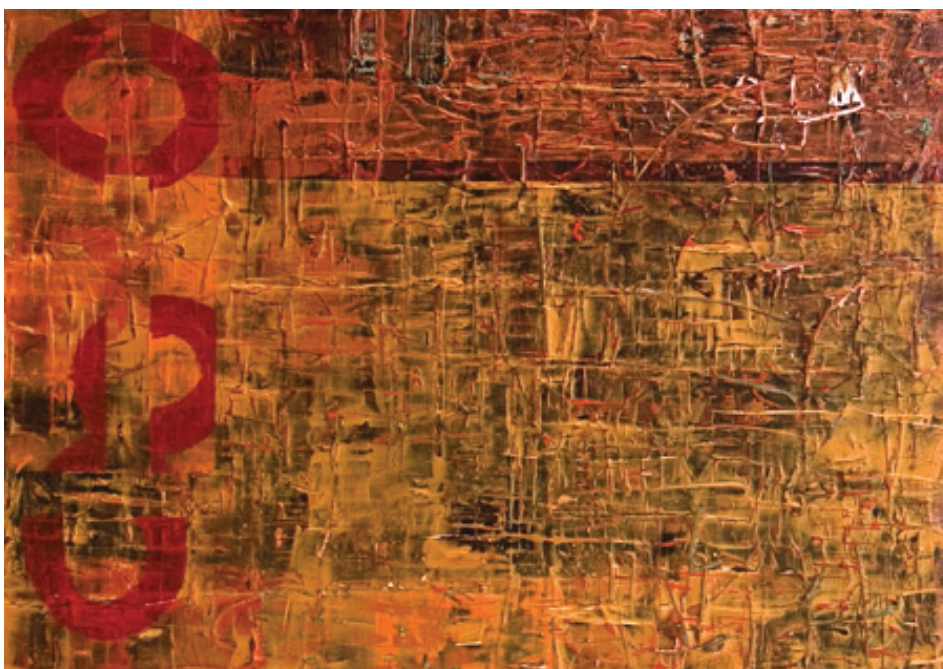


José Pablo Solís. **SUJETOS N° 9**, 2000.

de la materia, la forma, el plano y el color, el proceso y al acto de crear. La Doctora Blanca Gutiérrez Galindo, tutora de la Maestría en Artes Visuales que Solís obtiene en la UNAM nos dice: “(...) *José Pablo con una sólida convicción acerca de su vocación de pintor, elabora una obra en la que los móviles son los elementos de la pintura y la materia la sola emoción del acto de pintar.*” (SIN-TÁCTICA, Museo de Arte Costarricense, 2004). En la pintura de Solís, a partir del 2001 aproximadamente, se experimenta un cambio hacia una síntesis mayor de elementos. Se observa que desaparecen los alambicados movimientos basados en la línea y las manchas de color separadas, para dar paso a la superposición de áreas de color uniforme sobre una superficie en la que una gran área cromática domina el plano pictórico a la manera de la pintura denominada “*color field*”. Es el caso de tres obras tituladas con los nombres de los colores *Amarillo*, *Azul* y *Rojo*, todas del 2001. Cada vez con mayor frecuencia los espacios pictóricos se resuelven con formas geométricas y el campo visual se torna reposado y tranquilo. Puede notarse la importancia de la transparencia solucionada con veladuras que permiten observar las capas de pintura que sirvieron de base a varias otras superpuestas con sutileza y en procura de conseguir una sensación de silencio que se transmite al espectador. El tamaño de las pinturas ayuda a esta particular percepción. En este desarrollo se nota, ciertamente, la experiencia afectiva del autor en relación con la acción misma de pintar concebida como proceso vivencial y esta emocionalidad se convierte, a su vez, en contenido de las obras. Otro punto que se debe mencionar es el de que, paralela a esta profundización en el interior del pintor y de la pintura como expresión, Solís realiza una revisión intelectual de la práctica pictórica, asociada a la historia de la pintura. En las telas de Solís es importante reconocer el importante papel que juega la energía condensada en la materia, en las variaciones tonales, en la creación de espacios, sentidos del ritmo y movimientos. Este campo de energías conflictivas y armónicas a la vez, es más que un simple objeto visual como podría pensarse; lo más importante de todo no es el plano material sino aquello que respira dentro de él, las emociones de un ser humano que estructura en su acción una forma visual de concretar ese mundo interior afectivo y compartirlo con otros gracias al poder comunicativo del color. Solís parte del principio de “necesidad interna” expresado por Kandinsky, para desembocar en una superficie que se define y concreta a través de la liberación-estructuración de impulsos profundos, así el cuadro deviene forma como resultado de un esfuerzo expresivo. José Pablo nos dice “*La producción pictórica se ha dado en mi caso, en un constante oscilar entre el conflicto y el orden, entre la ausencia y la presencia, entre lo constructivo y lo intuitivo, entre el análisis y la poesía, entre la cercanía*

afectiva y la intelectualización . . . entre el temor y el goce . . . lo que aparece en un cuadro es responsabilidad de su creador. En la cosa formada del cuadro, la significación es el elemento que le brinda su razón de ser. La imagen es materia y forma, pero es algo más: es expresión del hombre y en ese sentido un poco él mismo”.

La pintura de José Pablo Solís busca una respuesta personal, una posición ética, un lugar para el arte en una época que debe superar su marcado materialismo, esa pintura se presenta como renovación espiritual, como bálsamo ante el frenético transcurrir de la cotidianidad. Frente al vértigo avasallador de la imagen en movimiento, típica de los medios masivos de comunicación, y que ha invadido también el campo artístico, Solís antepone la posibilidad de la contemplación como renovación espiritual, como contacto con la intimidad del ser, como reposo reparador y conciliador que nos devuelva a nuestra misma esencia. En el catálogo de la exposición titulada *Lentitud pictórica* celebrada en el Museo de Arte Costarricense en el 2006, José Pablo escribe: “(...) *En estas pinturas, el acontecimiento visual se encuentra abordado tanto en su vertiente perceptiva como cultural. El carácter abstracto de las pinturas nos sitúa en la necesidad de detenernos a reflexionar acerca de la forma en que se construyen las imágenes, las cuales nos muestran que si bien la percepción cuenta con un componente natural, es siempre un acto cultural. . . . Las imágenes que, en su circulación masiva, configuran nuestros horizontes de realidad,*



José Pablo Solís. **ACONTECER**, 2008.

son producto de una elección interesada. Las imágenes pictóricas nos conducen, así, a reconocer que algo tan evidente como puede hoy resultar una imagen, requiere siempre de una explicación. Y que esta solo puede ser resultado de un interrogar, que es, en cuanto proceso del lenguaje, un acto interpretativo complejo social y culturalmente determinado, el cual revela posturas ideológicas, pertenencias comunitarias e intereses de clase social, género y grupo étnico."

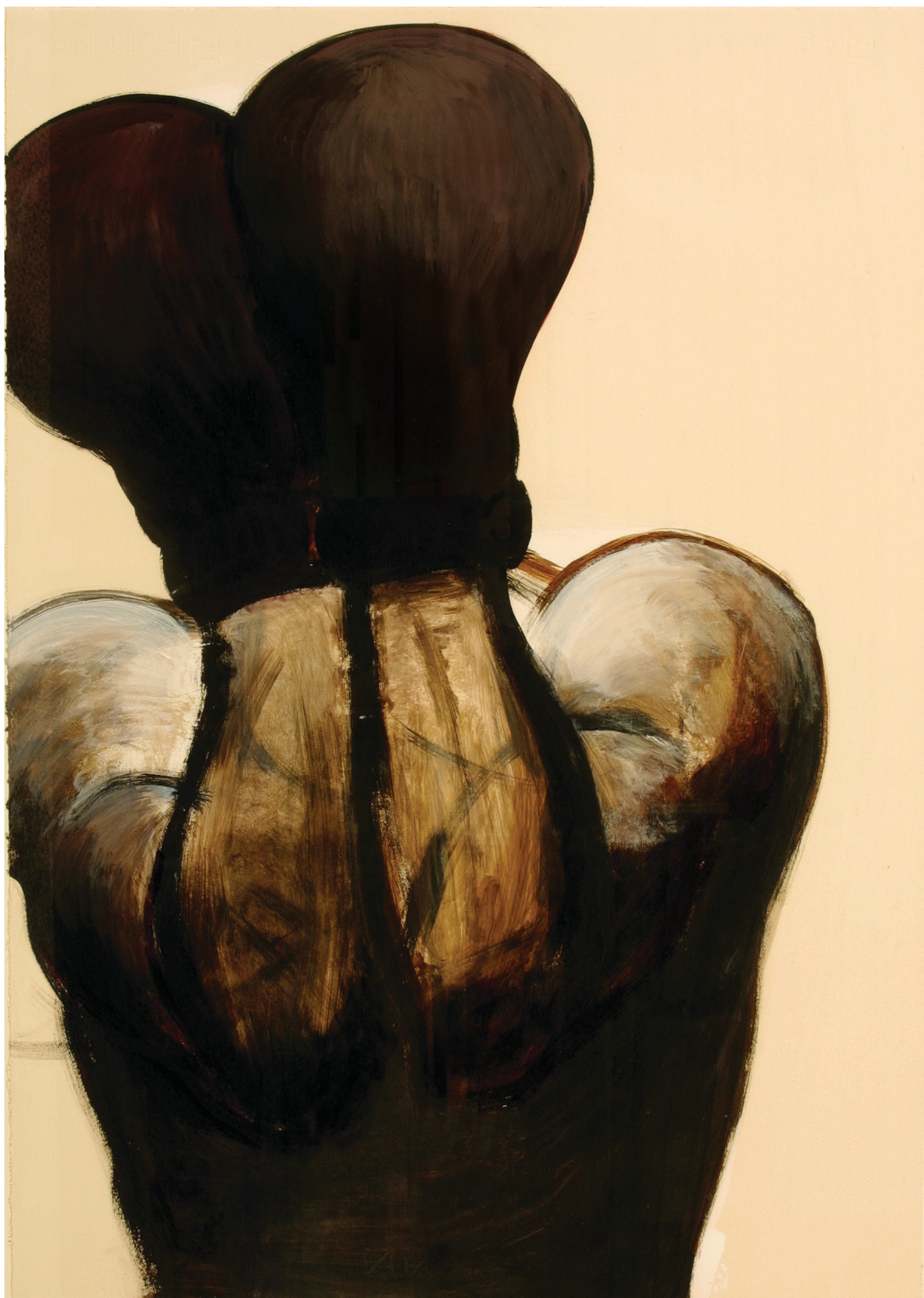
La pintura de Solís se ha presentado con éxito en diversos escenarios que incluyen los Estados Unidos de Norteamérica, Chile, Panamá, El Salvador, Guatemala, México y República Dominicana, en donde obtuvo medalla de oro en la III Bienal de Centroamérica y el Caribe en 1996. En los dos últimos años Solís ha incursionado en el campo del mural al fresco por razón de un convenio realizado entre la EACV y el CIMPE. Su solución incorporó la realización de esta obra incorporando la labor a sus cursos de pintura y aprovechando la oportunidad para integrar a los y las estudiantes en la experiencia. El proyecto contempló la asesoría del maestro de la UNAM Alejandro Morfín y acrecentó las relaciones de esta institución con la UNA. El éxito conseguido en la resolución de los problemas técnicos que surgieron hizo que el profesor Solís fuera invitado a un simposio sobre mural al fresco celebrado en Polonia en el 2012. Como resultado de su participación Solís y sus alumnos han sido invitados al próximo simposio que será en el 2013 para compartir con los europeos los hallazgos conseguidos durante la realización del mural del CIMPE.



José Pablo Solís. **VISIÓN**, 2008.

Emilia Villegas es una pintora cuya obra arremete con inteligencia y sutileza, en silente reflexión contra las coordenadas que sostienen los discursos dominantes de la cultura occidental o medita acerca del peso, en algunos casos abrumador, de las cosas con las que debemos cargar sobre nuestras espaldas en nuestro diario vivir. El juego de las paradojas y los contrastes se convierte en estrategia para plantear sus puntos de vista. En las primeras producciones a inicios de la década de los noventa asistimos a una obra densa en conceptos y emoción que debemos descubrir siempre solapados en un mundo sideral que otorga condiciones de magnitud a los acontecimientos que se vislumbran. En estos lugares o espacios singulares que sugieren inmensidad se juntan objetos-signos tras los que se ocultan símiles y metáforas sobre la condición humana. La calidad exquisita de texturas y colores actúa como el señuelo que atrapa para luego revelar la fuerza y la angustia de los contenidos. En el lienzo se dan los conflictos de la vida de tal forma que lo pictórico en sí como materia actúa como concepto dentro de los espacios plásticos que lo contienen. Las superficies cromáticas adquieren doble sentido para ser seductoras y de una densidad inquietante a la vez. Esta condición concede a las piezas una poética particular que oscila entre un cierto lirismo y un inquietante drama. En este universo de formas simples encontramos las tensiones de la consecución de la condición del equilibrio, constantemente amenazada por elementos agresivos que a manera de punzantes y afilados cuchillos o engranajes atenta contra la precaria estabilidad de las formas. Figuras de homínidos se tensan entre espinas, filosas superficies dentadas para finalmente acceder al ineludible impulso del dolor, la violencia y la agresividad.

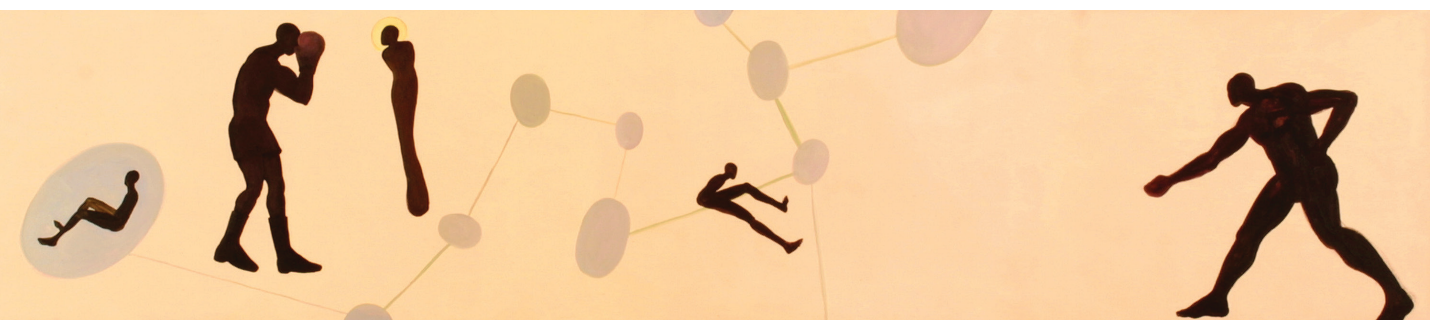
Las estructuras mecánicas que se desplazan sobre un fondo de espacios amplios e inmensos aluden a una condición de vulnerabilidad que apenas consigue sustentarse en pie a pesar del difícil equilibrio. Lo mecánico y lo vivo, lo bizarro y lo monstruoso se perciben como evidencia de la pugna. Emilia nos dice en el catálogo antológico de su obra publicado en 1995: “ (...) *La presión por la sobrevivencia y el triunfo en ausencia de la utopía como construcción social, las tensiones entre libertad y alienación, fragilidad y fuerza, pertenencia y exclusión, espiritualidad y materialismo, compromiso e indiferencia son algunas de las constantes que han estado presentes en mi trabajo desde que comencé a principios de los años noventas.*”



En la serie *Exvotos* (primera mitad de la década de los noventa) con obras de pequeño formato la pintora insiste en los contrastes, las polaridades y el uso de figuras-signo para referirse a aspectos diversos de la realidad nacional, de la condición humana y del mundo del arte. El atractivo de las superficies persiste en la función de anzuelo que finalmente revela las contradicciones de la obra. El proceso que incluye empastados y rasgaduras se torna elocuente en cuanto vehículo de la emocionalidad que contrasta con los íconos siempre buscados en el ámbito de la razón.

Otro grupo de pinturas realizado hacia el final de esta década muestra la ironía de la autora al aludir a aspectos varios de las convenciones de nuestra historia y nuestra identidad. La caída y el combate se convierten en los campos de batalla en los que se libra la lucha del devenir siempre inconcluso de la condición humana.

En las obras realizadas en 1999 (*Concreto subjetivo*) la pintura experimenta un cambio drástico en la concepción de las superficies que se vuelven planas y con el juego fondo/figura establecen el diálogo entre acciones y personajes. Los balances de superficies articulan las composiciones y muestran individuos y objetos en lo que parecen ser pruebas frente a las que se deben tomar decisiones. A partir del 2000 los fondos de las obras adquieren un suave cromatismo pleno de transparencias, espacio en el que se entreteje la urdimbre de cápsulas y óvulos habitados por personajes que deambulan inconexos por esos mundos etéreos alejados unos de los otros encapsulados en una especie de “pompas de jabón” que se conectan con hilos. Una sensación de silencio y lejanía puebla las telas de esta serie. En su función docente Villegas es reconocida y respetada por el alumnado gracias a su compromiso y a su dedicación, a su exigencia y a la precisión con que ejerce el acto educativo.



Robert Rodríguez es uno de los pioneros de la concepción de la cerámica como material y proceso propio para la manifestación artística como tal, alejada de su tradicional asociación con las artes aplicadas y el objeto utilitario. Influido por el trabajo y la relación cercana en el taller con sus profesoras Xinia Marín e Ivette Guier y Eugenia Vega, Rodríguez profundiza en la idea y decide abrazar la causa buscando la reivindicación de esta técnica como instancia legítima para la producción artística. Por años y años, los talleres de cerámica se inclinaron hacia la producción de objetos útiles, y, aunque dichos objetos adquirían muchas veces calidades plásticas y expresivas extraordinarias, en el país persistía la asociación del material y los procesos técnicos vinculados con él con el objeto ornamental u el objeto de naturaleza utilitaria. Esta idea de la cerámica olvidaba que las propiedades mismas del barro permitían trabajar el volumen y la forma de la manera en que lo hace un escultor; y que las posibilidades cromáticas de los esmaltes y engobes son enormes, posibilitando lo pictórico. El potencial para las impresiones, los moldes y las obras de gran tamaño, así como el mural habían sido limitadas por el enfoque de las “artes aplicadas” y desaprovechaban el verdadero poder de la cerámica como fuente de producción artística. En medio de unas circunstancias en las que se luchaba por este reconocimiento, Rodríguez produce una obra centrada en lo artístico con dimensiones plástico-estéticas y conceptuales que le consagra como uno de los cultores y forjadores de una nueva noción de lo cerámico como instancia de lo artístico. En las obras de su primer período Rodríguez utiliza la imagen del cuerpo humano como símil de la experiencia, y la inclusión de moldes –generalmente de muñecos– como principio de separación racional que independiza la parte emotiva de la obra para alojarla en un cuerpo vicario que evita la asociación directa con la emotividad del autor. Este recurso genera una instancia de “universalización” de la experiencia comentada en la obra. Estas piezas tridimensionales, a manera de esculturas, juegan con la noción de enmarcado (como en la pintura) al encerrar las figuras dentro de los límites de un “marco” que cumple funciones metafóricas en el concepto general del conjunto. Las texturas poseen también repercusiones en el concepto, haciendo que cada detalle expresivo se vincule con las ideas principales del discurso. La mayoría de estas obras proponen una reflexión sobre la afectividad humana. Tratan sobre la importancia y las expectativas que los humanos ponemos en la realización personal basada en la experiencia emotivo-amorosa y las problemáticas originada en el intento de concretar el deseo.

La segunda etapa de su producción se interesa en el problema de la violencia en general y también en la violencia doméstica, mal que aqueja

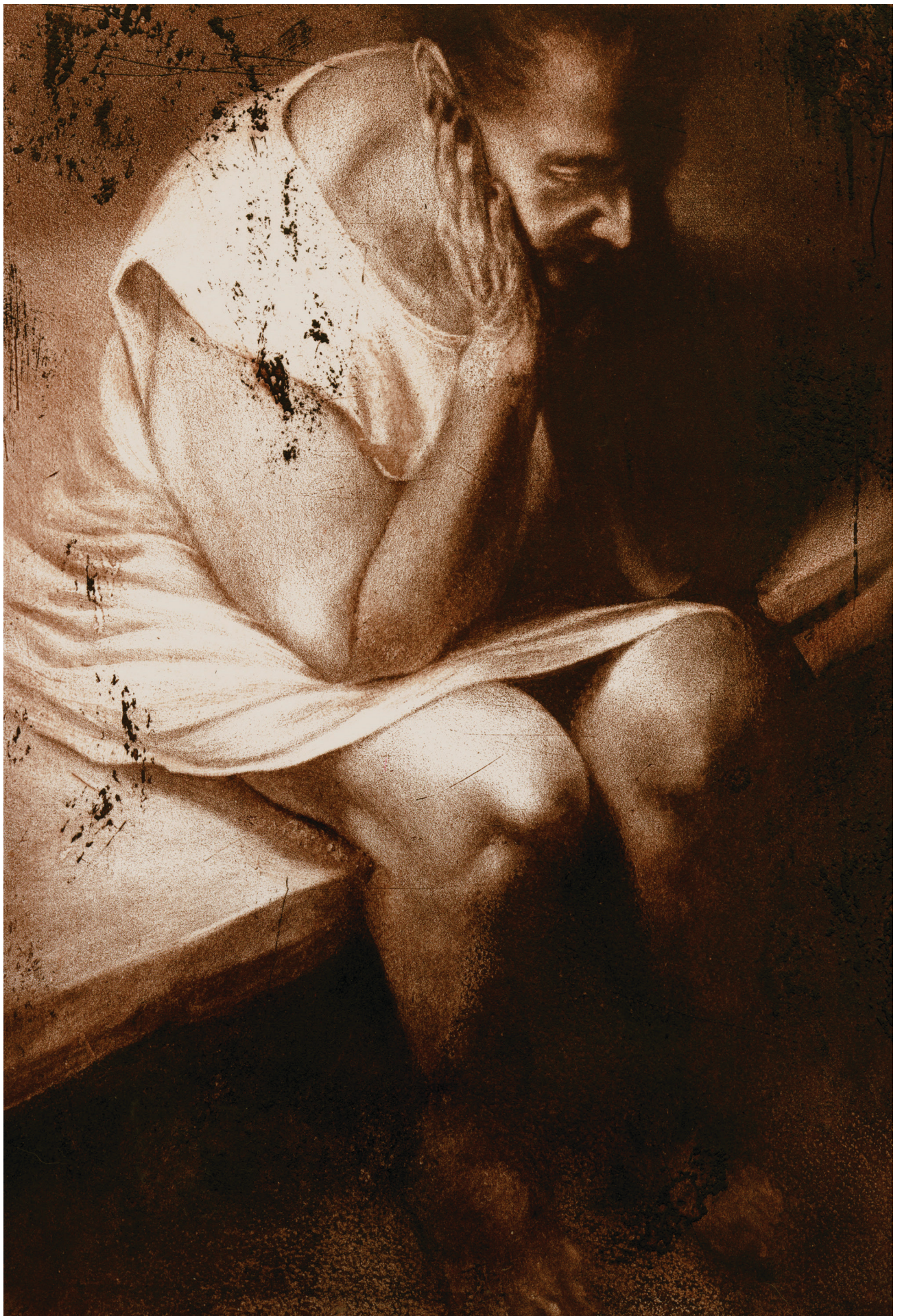
a nuestra sociedad. En estas obras, Rodríguez recurre a la impresión de pequeñas imágenes de niños sobre objetos varios, normalmente blancos. El uso del color cumple funciones de composición y diseño, con acento en los puntos focales, pero a la vez determina espacios conceptuales vinculados a su planteamiento crítico sobre el problema en cuestión. La ironía y el contraste se convierten en las armas que permiten la expansión de los sentidos de la obra y la profundización en la discusión del problema que interesa al autor. En una tercera etapa, Rodríguez ensambla un juego lúdico en el que la idea del kitsch es fundamental. Esta obra se articula enfatizando una retórica ambigua en la que se juntan los extremos de lo elegante y lo kitsch-popular en piezas utilitarias a primera vista, pero profundamente críticas y conceptuales. Por medio de las “decoraciones” de las piezas y con referencia a lo doméstico, Rodríguez compone una propuesta técnica que refiere a numerosos asuntos vinculados con el arte y sus categorías, con el mercado del arte y con el público que consume lo artístico. En esta producción el acento en el arte conceptual se acrecienta y aparecen los “ready made” y también objetos y recursos retóricos de materiales diversos que permiten la “hibridación técnica” en función de las necesidades discursivas del autor. La ironía, el sarcasmo y el desenfado funcionan como ejes que estructuran los intereses de Rodríguez y sus estrategias de comunicación. La presencia de Rodríguez en los talleres de cerámica de la Escuela de Arte y Comunicación Visual ha generado toda una cohorte de estudiantes interesados en la cerámica y en las posibilidades de ella como vehículo artístico, esto asegura un futuro halagüeño para esta forma de las artes del fuego como lenguaje artístico legítimo en dominio pleno de sus propiedades técnicas y conceptuales.



Priscilla Romero, profesora del taller de grabado, es una joven y prometedora artista que ha crecido desde temprana edad en los lares de la Universidad Nacional. Romero se formó en el Colegio Humanístico y continuó sus estudios en la Universidad Nacional. Hoy, la joven grabadora forma parte del personal docente luego de haber cursado una maestría en grabado en España. Priscilla recuerda la importancia durante su formación del ejemplo de sus profesores: Herberth Bolaños, Gilbert Vargas, Adrián Arguedas, Efraín Hernández, Miguel Hernández; con ellos se adentro en los mundos de la historia del arte, del lenguaje visual, de la composición, el dibujo, la forma, el color, la luz . . . Romero se destaca por el dominio del dibujo y por su interés en la técnica tradicional del grabado en metal. En sus grabados trata el tema de la muerte, el contraste entre la juventud y la vejez y reflexiona conjuntamente en la enfermedad y los cambios que exige la vida durante nuestra existencia. Basada en los efectos del claroscuro Priscilla construye placas metálicas dotadas de grandes alcances en el tratamiento de los valores tonales para conseguir sugerentes atmósferas y dramáticos contrastes que conceden fuerza a su figuración. Romero manifiesta en el uso personal de la técnica una influencia de grandes grabadores de la historia del arte como es el caso de Rembrandt y también la empatía por el grabado nacional, personificado en la figura de Ana Griselda Hine. La riqueza visual de su obra es extraordinaria y nos permite asomarnos a la meticulosidad y convicción con que asume y resuelve los retos artísticos que se propone. En sus placas está constantemente presente un notorio estudio y un esfuerzo continuo por lograr la conjunción perfecta entre los aspectos técnicos y el concepto de la obra; siempre en el interés de fortalecer la unidad expresiva de su producción. Así, en muchas oportunidades los recursos técnicos se tornan concepto y la obra se enriquece notablemente. Manos, pies, piernas, torsos y figuras completas nos llevan a estancias parcialmente iluminadas en las que sus personajes sufren el lento acaecer del tiempo y esperan el devenir de su existencia, a veces ligados al recuerdo y en otras ocasiones conscientes de la inevitabilidad del fin. El uso de la luz y los intensos contrastes del claroscuro conceden a los grabados una intensa dimensión ética y espiritual. Las huellas del tiempo que corroen los miembros y la piel de las ancianas que transitan por las habitaciones que Romero diseña, encuentran eco en los rasgados bordes y detalles de las placas, que padecen también la erosión ineludible del tiempo. En estas imágenes se logran aunar los procesos de la técnica del grabado



con una imagen del tiempo que alcanza la apariencia misma de las placas y los agobiados cuerpos que descansan al borde de sus lechos o caminan lentos por habitaciones y zaguanes. De su reciente estadía de estudios en España, Romero regresa con una nueva técnica para grabado. Un proceso muy personal, concebido dentro del marco de conciencia de la toxicidad que generan los métodos tradicionales. Con este nuevo procedimiento para grabar, Romero cambió los procesos y los motivos de su obra, hoy resuelta desde la impresión de su mismo cuerpo en matrices “flexibles” de su propia invención. Esta innovadora de la técnica presenta ahora todas esas exploraciones meticulosas de su “topografía” personal en grandes conjuntos de obra en los que escudriñan los detalles más pequeños de la piel y la forma humanas y con los que transforma espacios con la noción de instalación. Esta cartografía del cuerpo revela lo frágil de la existencia y la mirada de accidentes que revelan la transformación que el cuerpo sufre día con día. Esta joven grabadora talentosa e inquieta promete realzar el mundo de las artes visuales con su contribución. Su espíritu crítico, su visión analítica y su creatividad de seguro le auguran derroteros que marcarán su huella en las artes del país. Romero se distingue también por su dedicación particular a la docencia. En este campo, Romero está siempre pendiente de las necesidades de sus alumnos y presta a ayudarles a conquistar las dificultades del oficio.



Las y los artistas que llegaron a la Universidad Nacional y aquellos que en ella se formaron han contribuido con su obra plástica al desarrollo de las artes visuales en el país. Sus pensamientos y sus imágenes, su imaginación y su creatividad han ensanchado el universo expresivo de la cultura nacional. En distintos momentos de la historia consiguieron con su talento contribuir a enriquecer la diversidad y la multiplicidad de los lenguajes visuales. Algunos profundizaron en tradiciones ya establecidas, otros rompieron con las convenciones de la época y otros más, elaboraron propuestas diversas de fusión y transformación. Contemplar y meditar frente a la obra plástica de estos y estas artistas nos conduce a comprender la profusión y multiplicidad de significados que porta la palabra arte. Estos sentidos diversos han sido cultivados en la Escuela de Arte y Comunicación Visual como parte de un desarrollo en el cual, el diálogo entre posibilidades respeta posiciones distintas y soluciones variadas, todas legítimas en cuanto remiten a la complejidad del fenómeno humano.

Los y las artistas cuya vida transcurre ligada a nuestra Alma Mater comprenden la importancia de esa entrega que acaba finalmente por comunicar esencias, circunstancias, percepciones, emociones e ideas que solamente el mundo de los colores y las superficies, el de los volúmenes y las texturas, el de los ritmos y los balances es capaz de expresar. Con sus obras, los docentes y creadores de la Escuela de Arte y Comunicación Visual han contribuido con fuerza y potencia a la construcción de pensamiento y con ello al fortalecimiento de la idea de universidad. Con el paso del tiempo, nuevas propuestas florecerán y lograrán expandir aún más las fronteras de las artes visuales del país. La Universidad Nacional y la Escuela de Arte y Comunicación Visual estarán prestas a acoger y apoyar ese caudal que nutrirá las sensibilidades y el pensamiento del futuro.

4º

**aspectos varios sobre docencia,
producción intelectual y las
relaciones con el medio artístico
en la EACV.**

De las entrevistas y cuestionarios que originaron esta investigación se desprende la idea de conceder un lugar en este texto a la exposición de ciertos aspectos del quehacer académico vinculados con docencia, didáctica, posicionamiento de las artes en la universidad, reconocimiento académico y proyección de la escuela y la universidad al ámbito de las artes visuales del país. Los entrevistados coinciden en destacar la labor de algunos profesores dentro de esta faceta y esta sección del estudio se concentrará en describir la contribución de estos profesores a los distintos aspectos que contempla este rubro. La Lic. Margarita Fuscaldo manifiesta la importancia que tuvieron durante sus períodos de mando de la escuela –por su compromiso, investigación y aportes en sus campos de conocimiento- las acciones e ideas de los arquitectos Franz Beer y Randof Von Breyman, y de los artistas y profesores Florina Lorenzo, Juan Luis Rodríguez y Dinorah Bolandi, quienes contribuyeron a la solidificación de los conceptos y los métodos de estudio y trabajo de la Escuela de Artes Plásticas de ese momento. Con su ayuda, Fuscaldo logró establecer un perfil particular en la institución a su cargo y el trabajo que ellos realizaron concedió respaldo, dignidad y apoyo intelectual a las aspiraciones de la naciente escuela. Fuscaldo recalca que estos profesores por *“su conocimiento sólido en composición y diseño, en teoría, filosofía e historia, así como por sus aportes en metodología y aspectos pedagógicos”* contribuyeron a construir una *“visión particular de la enseñanza de las artes plásticas que adquirió un perfil singular en el país”*. Por su parte, el Lic. Héctor Arguedas menciona la dedicación, el compromiso, la responsabilidad y las contribuciones de los profesores Dinorah Bolandi, connotada educadora y artista nacional y el historiador del arte Efraín Hernández en favor de los cambios que la dirección de ese entonces deseaba incorporar.

De acuerdo con las respuestas obtenidas en la primera etapa de la presente investigación, la totalidad de las respuestas coinciden en mencionar la contribución de ciertos profesores de distintas generaciones al buen desenvolvimiento de la Escuela de Arte y Comunicación Visual en las diferentes etapas de su desarrollo. Estos profesores son el pintor Herberth Bolaños, la grabadora Priscilla Romero y el historiador Efraín Hernández. Para sus compañeros de trabajo, estos académicos han conseguido consolidar con sus aportes diversos aspectos que corresponden a distintas aristas de la vida académica y de la proyección del nombre y prestigio de la Escuela de Arte y Comunicación Visual en el ámbito cultural del país. A continuación puntualizaremos sobre estos aspectos y estos protagonistas.

Durante la segunda mitad de la década de los ochenta, **Herberth Bolaños** regresa al país luego de una estadía de estudio en Japón. Bolaños se incorpora a las labores de docencia y consigue gestar una particular relación de la Escuela de artes Plásticas con especialistas japoneses en el campo de las artes visuales por medio de JICA, Oficina de Cooperación Internacional de Japón. Así se inicia la apertura de la institución a la relación sostenida con otros países como proyecto estable y continuo. Durante varios años se recibió colaboración de voluntarios que llegaron al país a desarrollar los conocimientos de distintas áreas relacionadas con las manifestaciones artísticas y el diseño. El taller de textiles recibió gran apoyo y acrecentó sus haberes en cuanto a técnicas y equipo. El profesor Bolaños, al frente de esta especialidad, ha logrado mantener hasta el presente la actividad productiva en este taller incorporando visitas de especialistas centroamericanos y japoneses. Parte de este proyecto incluye el desplazamiento de grupos de estudiantes a otras latitudes, México por ejemplo, para recibir un contacto de primera mano con artesanos que conservan sistemas y métodos ancestrales del ámbito de los textiles. El rescate y la actualización de los saberes tradicionales que funden Oriente con Occidente es una realidad patrocinada en la Escuela por el interés acucioso de Bolaños. Sus ideas de incorporar aspectos plástico-visuales a la producción y diseño de vestimenta y piezas útiles se ha presentado con éxito en distintos escenarios generando una visión positiva del trabajo de las y los alumnos de la especialidad de textiles en el medio nacional que posiciona a la Escuela en un lugar destacado en este ámbito.

Gracias a esas pasantías que fortalecían las relaciones de la Escuela con el exterior se empezó a forjar la idea de poder ofrecer con el tiempo el diseño gráfico como especialidad de estudio. Bolaños actuó como la contraparte nacional, encargada de coordinar, atender y asesorar, particularmente los aspectos conceptuales y metodológicos del proceso. La figura de Bolaños es también esencial como impulsora de la concreción de la especialidad de diseño ambiental. En lo que respecta a los conocimientos dentro del área del diseño y la técnica, los japoneses ofrecieron cursos de grabado (xilografía), teoría del color, y aspectos varios del estudio del lenguaje visual. Esta participación incluía la teoría del diseño, sus principios, su desarrollo y su aplicación a proyectos concretos. El vidrio se incorporó a los talleres ya existentes y con esta cooperación la escuela consiguió también equipos y asesoría. Es en esta época en la que aumentan los conocimientos sobre el campo del diseño gráfico que desembocarán en la creación de esta especialidad como opción de graduación. La experiencia descrita se convirtió para el profesor Bolaños en un curso intensivo y prolongado

que le formó de forma muy sólida en la comprensión y manejo de los múltiples aspectos del diseño y su uso en diversas áreas como el textil, el vidrio y la pintura. Este aprendizaje rindió frutos en la producción artística de Bolaños y cimentó la solidez que su pintura muestra en el tratamiento y desarrollo de los principios del lenguaje visual. El contacto y la relación con los profesores y especialistas japoneses se convirtió en importante insumo para el enriquecimiento de los cursos de Producción, Proyectos, Investigación y los hoy denominados Módulos integradores.

Como parte de este intercambio académico se diseñaron folletos didácticos para diferentes áreas de estudio con el propósito de subsanar las carencias del medio en lo que se refiere a textos, manuales, guías y literatura en general relacionada con la educación artística. Los textos que vieron la luz en este entonces llenaron una necesidad sentida y acentuaron las dimensiones didácticas del trabajo en equipo con propósitos educativos. En coautoría con los pasantes japoneses, Bolaños elaboró guías para los talleres de dibujo (Bolaños y Ayako Ono), para las acciones dirigidas al diseño artesanal (Bolaños, Junko Nakajima y Haruo Ikeda) y técnicas textiles con la colaboración de Junko Nakajima y Setsu Ota. Estas guías de estudio significan un gran esfuerzo de carácter didáctico y contribuyeron en gran medida al mejoramiento del estudiantado y al de su producción en un medio en el que era difícil conseguir libros para enriquecer el estudio. Estas publicaciones llenaron una necesidad y le dieron solidez a la enseñanza de las artes, creando una fortaleza en el campo del diseño y su manejo como fundamento de la expresión plástico-artística que aún hoy es vigente como parte del conocimiento que se ofrece al estudiante. Por medio de esta experiencia de docencia, la entonces Escuela de Artes Plásticas prepara nuevas especialidades, refuerza su capacidad en los fundamentos del diseño, aprende a preparar sus propios materiales y medios didácticos e intensifica su relación con otros centros de conocimiento artístico del mundo. La participación de Herberth Bolaños como gestor en la conceptualización y creación de los programas de estudio de las carreras de diseño gráfico y diseño ambiental es crucial. Es importante apuntar también que Bolaños, desde el ejercicio laborioso en instituciones como la Oficina de Carrera Académica, contribuyó enormemente al reconocimiento de la producción artística y curatorial como labor meritoria de naturaleza intelectual, no menor a las otras producciones que se realizan dentro del ámbito universitario en las áreas de las ciencias exactas. El estatus concedido a lo artístico -resultado de una lucha constante para lograr convencer a otros académicos de otras disciplinas acerca del valor y la importancia del arte- desde una perspectiva que supera los

arquetipos asociados con este, es un logro en el que está presente la huella del profesor Bolaños. De este esfuerzo se han beneficiado muchos artistas y teóricos de las distintas manifestaciones artísticas y la universidad misma al poner en práctica el ejercicio de la diversidad y la apertura al pensamiento complejo. En años recientes, desde plataformas administrativas, Bolaños continuará su labor de contacto con autoridades, profesionales, proveedores y expertos de distintos campos, y su acción diplomática rendirá frutos para la escuela.

Entre los jóvenes profesores de la Escuela de Arte y Comunicación Visual destaca la figura de la grabadora **Priscilla Romero** quien se perfila como una docente muy responsable y dedicada a su disciplina. Romero fue alumna de Adrián Arguedas, de Miguel Hernández, de Gilbert Vargas y de Efraín Hernández y dice estructurar su acción pedagógica partiendo de las enseñanzas y modelos de estos profesores. Romero comparte la noción de una formación más diversa y holística para el alumnado con un nuevo grupo de profesores que fueron alumnos de la Escuela de Arte y Comunicación Visual y que hoy se incorporan gracias a sus virtudes a la docencia universitaria. A cargo de cursos como los de dibujo perceptual y cursos de los niveles de especialidad del taller de grabado, el ejercicio docente de Priscilla se rige por mediar la adquisición de conceptos, técnicas y competencias en el marco de la reflexión y el fomento de la actitud crítica y autocrítica del alumnado. Romero considera valioso –en la aplicación de metodologías puntuales del dibujo, como el propugnado por la Escuela de Artes aplicadas de Basilea, Suiza (estructura proyección y perspectiva), el de Betty Edwards (percepción) y el de Nicolaidis (gestualidad, coordinación, memorización)- no son el resultado último de los ejercicios en su correcto logro técnico y compositivo, sino que determina como aspectos necesariamente orientadores, los graduales avances y superación de obstáculos que el mismo estudiantado es capaz de emprender, promoviendo un proceso de formación que valora de forma integral, no solo los productos visuales, sino la toma de decisiones y transformaciones en el proceso mediante el cual se construye gracias a los ejercicios y el esfuerzo un esquema mental vinculado a la imagen artística en el que se vincula el disfrute del hacer creativo y el ejercicio intelectual. Todo esto parte de un método que se interesa en sensibilizar la mirada, disciplinar la mano, y, sobre todo estimular el encuentro entre el mundo y la representación. La flexibilidad metodológica sale nuevamente al encuentro: el estudiante se encuentra a sí mismo sin necesariamente someterse al rigor de una visión unidimensional. Romero, en contacto directo con el estudiante, opta por el uso de estrategias para la comprensión de los procesos del acto de dibujar, como son las demostraciones en clase y la promoción

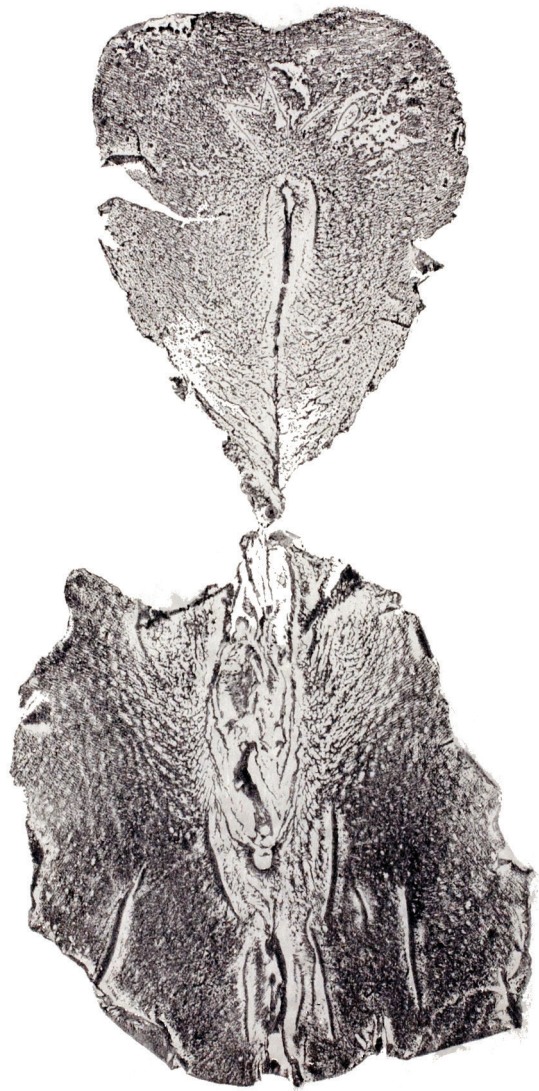
de lectura de textos especializados para comprender y dotar de sentido y significación a los ejercicios realizados. El aula se convierte en un espacio para la participación grupal, para la construcción continua del conocimiento, donde pensamiento teórico y práctica significativa conviven sin subyugación. En sus talleres Romero propicia la investigación combinando tradición e innovación proponiendo un ambiente de aprendizaje apto para el análisis y la confrontación reflexiva. Se incentiva así un pensamiento integral sobre el fenómeno de la producción gráfica que incorpora la concepción de la idea, su materialidad en la ejecución, sus condiciones de reproducción, incluyendo aún la conceptualización del montaje y la interacción con el público.

Priscilla propone desarrollar e impulsar una visión integradora de las artes. Esta visión se refuerza con su formación, modulada por las visiones internacionales sobre la estampa, tanto en sus estudios de posgrado como en sus estancias como pasante en distintas universidades norteamericanas (Máster en Producción Artística con énfasis en Práctica artística, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, España (2011), Experimental Printmaking Institute, Lafayette College, Easton (2007) ; Universidad de los Apalaches, Carolina del Norte, Turchin Center of The Visual Arts). Romero armoniza una educación que se sustenta en aspectos instrumentales técnicos, experienciales y de valores, la cual promueve la convivencia sana y productiva del trabajo de equipo en el taller en donde los estudiantes comparten y manifiestan sus intereses respecto a sus procesos, conciliando conocimientos técnico-científicos y vivencias individuales y culturales en la constitución de imaginarios.



Robert Rodríguez. FRENTE A LA AMENAZA, LA DEFENSA, 2011.

Corresponde en este momento referirse a la obra del profesor Efraín Hernández, quien es el autor de esta investigación. Por razones evidentes Hernández no se referirá a su propio trabajo, es por esto que se ha decidido invitar a una destacada profesional y docente de la EACV, la **Licda. Tatiana Rodríguez**, egresada de la maestría en Historia del Arte de la UNAM, para que sea ella quien en coautoría con Hernández asuma el apartado que tratará sobre los aspectos en los que las fuentes de información incluyen la producción del Master Hernández.



Priscilla Romero. **PUDOR**, 2011. Grabado sobre papel.

50

Tatiana Rodríguez

**el desafío académico:
docencia, investigación y
proyección al medio en la EACV.
Efraín Hernández: por un nuevo
profesional de las artes visuales.**

El presente apartado tiene por objetivo realizar una revisión general del trabajo gestado por el M.Ed. Efraín Hernández Villalobos catedrático de la Escuela de Arte y Comunicación Visual E.A.C.V. de la Universidad Nacional, en su múltiple desempeño como académico historiador del arte, en su condición de agente e interlocutor entre la academia y el medio artístico local, como crítico y curador y, desde su participación como promotor y docente de la carrera de Enseñanza del Arte y la Comunicación Visual. El trabajo de Hernández en estos tres campos de acción no sólo no se agotará en el presente documento, sino que busca crear panoramas generales que puedan ser analizados y profundizados en futuros estudios.

Efraín Hernández ingresa a laborar a la Universidad como académico en el año 1994. Graduado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Costa Rica en el año 1970 y obtiene en 1992 su licenciatura en Historia del Arte en esa misma casa de estudios, Hernández se ocupa como docente en esa misma institución en el área de la historia del arte en la entonces Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Arquitectura. Luego de su paso por aquellas aulas, ingresa a trabajar en 1994 como académico de la E.A.C.V., dirigida en aquel entonces por el Lic. Héctor Arguedas, bajo la necesidad de consolidar y poner en marcha el proyecto de cambio curricular gestado durante esa administración. Este cambio curricular, frente a una nueva concepción del trabajo de la escuela como formadora de artistas en áreas múltiples de las artes (artes plásticas, artes aplicadas) pretendía un notorio distanciamiento del paradigma de las bellas artes, concibiendo como necesidad primaria para la formación del estudiantado el conocimiento sobre la historia del arte. Para ello, en el nuevo plan de estudios puesto en ejecución en el año 1993, Arguedas organiza una estructura curricular en la cual la historia del arte se organiza de forma vertical a lo largo de los cinco años de formación, como disciplina auxiliar a las materias técnicas del taller y dotándola de un protagonismo especial como columna de apoyo teórico, deficiente hasta ese momento. Al implementar nuevos cursos de naturaleza teórica, Arguedas apostaba a una más integral formación que posibilitara al estudiante incurrir en la autorreflexión sobre el sentido discursivo y la conceptualización de su propia producción artística.

Si bien, Efraín no esboza estructuralmente el proyecto de Arguedas desde su implementación en 1993 -ya que se integra al cuerpo académico un año después- lo que formula es la orientación específica de dichas materias, su corpus de contenidos y su estratificación por ciclos, nutriendo así, ya de manera concreta y sistemática, el modelo curricular propuesto.

I.

Desde la cátedra de Historia del Arte, Efraín Hernández decide orientar metodológicamente su ejercicio académico basado en los conocimientos teóricos adquiridos a lo largo de su formación: desde un acercamiento a los modelos formalistas, a la obra de E.H. Gombrich, a la reflexión del método iconográfico- iconológico de E. Panofsky y la historia del arte como historia social, hasta el ejercicio analítico desde la semiótica. Logra amalgamar consecuentemente objetivos de carácter formal-aislacionista con los de la historia sociocultural (objetivo *contextualista*)¹.

Partiendo de los insumos teóricos del modelo semiótico (no es gratuita su relación con dichos modelos y al estructuralismo si consideramos su primera formación profesional en lingüística) Hernández propone el ejercicio de la interpretación desde sus dimensiones semióticas, desde la consideración de la obra artística como signo, donde la dialéctica entre aspectos denotativos y connotativos es válida y donde, además, es posible un acercamiento simultáneo con el método iconológico.

Este panorama, posibilita entender el ejercicio de historiador del arte en Hernández como el de un académico que otorga un valor importante a la diversidad metodológica, la construcción del discurso sobre el arte en libertad y flexibilidad, como recursos propios de su actividad.

El arte, en estos términos, no es una manifestación estricta de los eventos del mundo, no es una representación entendida como “la verdad”, no se encuentra determinado por una única variable (social, económica, ideológica), y no necesariamente es el resultado de un compromiso político: es decir, no es unidimensional y por consiguiente, está sujeto a diversas interpretaciones: es polisémico.

La obra artística, para Hernández es una experiencia de autorreconocimiento del ser humano. Ella es testimonio de una visión del mundo modelada por lo individual, por la sociedad y la cultura. La condición de artisticidad de una obra, cambiante en tanto que afectada por las convenciones culturales, amerita ser investigada desde la estructura de la obra misma, desde el impacto en el contexto que le da origen, desde su legitimación respecto al lugar que ocupa en la narrativa histórica, en la crítica y su ingreso al espacio museo -entre otros factores- es decir, comprendiéndolo en la complejidad sistémica del fenómeno artístico (desde su producción, distribución, consumo y teorización).

¹ Fernández Arenas, J. (1982) Teoría y Metodología de la Historia del Arte. Barcelona: Anthropos. P.p. 33 a 35.

Cabe destacar a Hernández como un académico que, además de su pasión y compromiso de tiempo completo al estudio de la Historia del arte, se encuentra insistentemente entretejiendo formas de abordar su objeto de estudio, gracias a su incansable necesidad de lectura y de actualización. Reconoce el aporte de nuevas variables procedentes de otras disciplinas a los estudios de la historia del arte y busca siempre asumir una postura crítica respecto a las propuestas más recientes y multidisciplinares. Sin embargo, esto no ha hecho claudicar su profundo interés por el arte moderno, y por su naturaleza constitutiva en la doble vertiente del fenómeno artístico: la del lenguaje formal –visual, la de vehículo de contenidos y la de su emergencia del contexto como hecho histórico, social y cultural. Para Hernández, la labor del historiador de arte se encuentra necesariamente orientada hacia la condición de dialogicidad entre el goce estético y la reflexión intelectual. Esta perspectiva coincide con la reflexión de Gombrich sobre la doble condición de la obra para ser analizada: como ejercicio intelectual – racional y como experiencia sensible².

Será fundamental también, que sus estudios sobre historia del arte se forjaran entre las reflexiones teóricas propias de su disciplina y la producción plástica (estudios con énfasis en acuarela), lo que permite desarrollar con propiedad un análisis de las producciones artísticas desde aspectos como el técnico, material y procedimental. Establece un diálogo entre las condiciones del contexto de producción y la visión de la obra de arte como constructo visual, determinando genealogías que conforman un perfil de la producción plástica en todas sus dimensiones posibles. Dicho enfoque integra un panorama biográfico de la obra artística con mayores y más pertinentes resultados respecto a las teorías en que estas mismas producciones emergen.

Su ejercicio docente en el área de la Historia del Arte corresponde a estos postulados. Sostiene la identidad visual de la obra de arte, su doble naturaleza formal y discursiva. Aboga por la necesidad de formación del estudiantado en el ámbito de la historia del arte para así proveerle de un espacio de valoración del patrimonio humano, un lugar para la reflexión, para la problematización y disertación de cuestiones propias del fenómeno artístico y la gestación de diferentes soluciones visuales, para vincularlo con una historia de las imágenes que pueda ser insumo para el pensamiento y acto creativo.

² Sobre la amalgama cerebro- corazón en el ejercicio del historiador de arte: Gombrich, E.H. (1979) Ideales e Ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte. Madrid: Debate. P.207.

Apela a la responsabilidad y compromiso del hacedor visual como forjador de mundos y sociedades posibles, destacando el ejercicio artístico como muestra de la plenitud e integralidad humana.

Con un claro compromiso docente y responsabilidad profesional, Efraín ha formado un completo archivo de documentos e imágenes sobre arte local³, útil para la cátedra de Arte Costarricense que de forma ininterrumpida ha impartido desde 1994 y que le permite demostrar su “*expertise*” sobre el tema y principalmente desarrollar un discurso afirmativo del arte moderno en Costa Rica. En sus lecciones argumenta el trabajo de artistas que construyen un imaginario nacional que considera propio y distintivo, comparándolo analíticamente en su contacto con formas, procesos y teorías artísticas foráneas. Este archivo y corpus documental sobre el arte costarricense ha sido enriquecido por sus múltiples acercamientos e investigaciones en el ámbito curatorial.

III.

La figura multifacética de Hernández ha impedido que sea visto en el circuito artístico exclusivamente como docente: realiza reseñas para la prensa escrita, conceptualiza y desarrolla investigaciones curatoriales e incursiona en el área de la investigación académica sobre la pedagogía artística.

Historiador del arte, crítico, curador y docente, Efraín Hernández se perfila como un importante agente de vinculación entre el ejercicio académico y el sistema artístico extra académico, propiciando proyectos de extensión y la participación de la unidad académica en proyectos donde puedan ponerse en ejercicio las destrezas y competencias profesionales adquiridas por los estudiantes. Su interacción con el circuito museístico y los medios de difusión, su participación en seminarios, foros y ponencias y como jurado en distintos eventos de renombre en el ámbito nacional e internacional, ha permitido una retroalimentación constante y oportuna para la EACV.

³ Cabe mencionar que este archivo además es complementado con una biblioteca especializada en artes visuales de gran envergadura, constantemente puesta a la disposición de proyectos, académicos y estudiantes de la EACV.

Ya sea en investigaciones que devienen exposiciones colectivas o en proyectos que analizan la producción de un solo artista, Efraín Hernández establece una especie de núcleo de preguntas y premisas con las que suele interpelar y confrontar a sus objetos de estudio. Estos métodos de acercamiento, reflexión teórica, selección y agrupación, y configuración final en una muestra o publicación, ofrecen una serie de indicadores y criterios de análisis como constantes que aquí serán brevemente esbozados.

Apoyado en los planteamientos de Juan Acha, confía en las nociones de **trayectoria**, **madurez** y **experiencia profesional**, como criterios para dictaminar o no la inserción de los productores visuales al circuito artístico, como artistas consagrados. Según él, la congruencia técnico - formal- conceptual de un producto artístico y la seriedad e innovación de la investigación visual del hacedor (trayectoria), determina y valida su relación con el patrimonio artístico nacional.

En lo referente a este criterio de “madurez” como elemento articulador del discurso, es importante señalar como Hernández suele, analizar las relaciones entre continuidad e innovación identificando las distintas etapas de la producción del artista y en algunos casos, vinculándolos con experiencias, estancias y sucesos específicos de la biografía del sujeto.

Emprende sus proyectos de investigación curatorial delimitando el objeto de estudio que -de manera numerosa en el desarrollo general de su producción intelectual- resulta un corpus de obras que propician **revisiones antológicas**, de carácter global. Ya sea como antología retrospectiva en *Premios Aquileo J. Echeverría 1962 -1994*, exhibida en los Museos Banco Central (MBCCR) en 1995, o a través de la conformación de núcleos temático -iconográficos como en *Imágenes de Mujeres* (1999) e *Imágenes de Hombres* (2000) ambos proyectos exhibidos en los Museos del Banco Central, propone intrínsecamente panoramas de transformación de las artes visuales en el país. Valiéndose de su conocimiento en lo que al arte nacional se refiere y, en colaboración con la Historiadora del Arte Lic. Ileana Alvarado Venegas, compañera de trabajo, coautora de muchos de sus investigaciones, Hernández se apoya en la cronología y en los **grupos iconográficos** para establecer diálogos, tensiones y conflictos entre los subgrupos de producciones expuestos por salas.

Partiendo siempre de una guía museográfica y didáctica para una comunicación efectiva con el usuario, Hernández y Alvarado tejen un discurso a través del cual el espectador presencia debates sobre

diversidad, coexistencia y transformación de los lenguajes artísticos. Sea a través de la valoración expresiva de los medios, de la pluralidad de posibilidades técnicas o del posicionamiento individual del artista frente a un tópico particular, lo que finalmente parece aflorar es el constructo cultural atravesado por una línea de tiempo en interlocución con la sociedad de hoy.

Precisamente ese **modelo cronológico** estructura *La mirada del tiempo, Historia de la Fotografía en Costa Rica 1848 – 2003* (MBCCR), 2004) proyecto emprendido grupalmente por Hernández, Alvarado y la fotógrafa Sussy Vargas. El interés por el análisis de la producción fotográfica contemporánea ya había sido abordado por Hernández en algunos textos para catálogos de exposiciones como *Fotografía y ensambles de Karla Solano* (1995)⁴ y *Sendas Equívocas. Fotografías de Jaime David Tischler 1988-1996* (1997)⁵ Frente a estas propuestas, el autor fundamenta las posibilidades comunicativo -expresivas del medio fotográfico pero hacia una condición cada vez más lúdica y cuestionadora de sus propios límites: la construcción ficcional entre “imagen capturada” y “realidad”, el proceso lúdico en el cuarto oscuro, el tránsito de la imagen bidimensional al montaje tridimensional y al proyecto de intervención espacial donde se inviste al espectador como participante.

La indagación sobre el imaginario animal también refleja un proceso de configuración gradual. En una primera aproximación, Hernández desarrolla la propuesta *La Tradición Animalística en la Escultura Costarricense* (1990) como curador invitado en el Museo de Arte Costarricense MAC. En este primer encuentro, el curador dota de protagonismo al motivo animal, recurrente en el imaginario nacional, circunscribiendo su investigación exclusivamente al medio escultórico y nuevamente planteando una visión cronológica que se desplaza desde la escultura precolombina hasta los años ochenta, pasando por la nutrida producción de los artistas de la Nueva Sensibilidad.

Estos procesos de rastreo iconográfico, de interpretación de significados y simbolismo y de valoración histórico cultural, se ven alimentados en un sentido cultural más amplio cuando, en coautoría con Alvarado, se publica y exhibe la investigación *La Animalística en el Arte Costarricense* (MBCCR), 2007) Ampliando las fronteras cronológicas hasta la actualidad y bajo la consigna de la convivencia de medios (desde la tradición de las bellas artes hasta los nuevos

⁴ Muestra exhibida en Instituto Goethe.

⁵ Exhibición en la Galería Nacional de Arte Contemporáneo, Sala Julián Marchena, MAC.

medios) la investigación propone un imaginario que gira en torno a una doble concepción: de la naturaleza animal y condición animal.



Criterio de delimitación y ámbito de indagación iconográfica lo constituyen, asimismo, los **géneros tradicionales**. Como convenciones de la representación, los géneros permiten reconocer los cambios sufridos en los lenguajes formales, en el “sentido” socio cultural del arte y en la significación de los motivos, tal como lo pretendió Hernández en *Nuevas formas y conceptos en el paisaje costarricense*, curaduría realizada para la Galería Nacional de Arte Contemporáneo, Sala Julián Marchena, M.A.C. en 1990. Este mismo criterio delimitador del corpus, y este modelo de visión retrospectiva, orientan la conferencia dictada bajo el título *El Desnudo en la Historia del Arte*, con motivo de la exposición *Cuerpos Dulces* de Rudy Espinoza, en la Biblioteca Mark Twain del Centro Cultural Costarricense Norteamericano en 1999⁶.

Otro criterio de delimitación para emprender sus investigaciones antológicas es el de manifestaciones y técnicas artísticas específicas revisadas a lo largo de su desarrollo histórico. Es el caso del análisis que ha realizado sobre la gráfica en Costa Rica, desde un primer acercamiento a la producción de algunos grabadores (entre los que destacan Adrián Arguedas y Rudy Espinoza) y la revisión general de una selección de artistas gráficos en su conferencia *Artes gráficas costarricenses*, en el marco de la exhibición Costa Rica en el Arte (MBC, 1990) hasta el proyecto que se gesta actualmente: la publicación de un libro con la investigación *Historia del Grabado en Costa Rica*⁷, en coautoría con el mismo Arguedas.

En un recorrido por la historia del grabado desde los años treinta, partiendo del Álbum de Grabado de 1934 y hasta las propuestas visuales de artistas contemporáneos, se analizan varias etapas del

⁶ Que amplía para su presentación Biblioteca Joaquín García Monge de la Universidad Nacional UNA, en el año 2001.

⁷ Investigación que publicará durante este año la Universidad Nacional y que ha sido divulgada parcialmente, como antesala a la aparición del libro, en la conferencia dictada por Hernández en la Universidad de Costa Rica, Escuela de Artes Plásticas, Cátedra Francisco Amighetti, a finales del 2011. Esta investigación surge como iniciativa y colaboración entre el departamento de Historia del Arte y el Taller de Grabado, como una posibilidad de aportar un documento con un estudio comprensivo sobre el tema.

desarrollo de la técnica, de su incursión como disciplina académica en el ámbito universitario de los imaginarios que ha encarnado y de los debates históricamente asociados a la estampa en el país.

En *Fabio Herrera. Gesto, Signo, Materia* (M.A.C.1996) E. Hernández propone una interpretación curatorial que parte de la indagación sobre el origen y procedencia de las iconografías del artista, *tejiendo redes entre el ámbito de la pintura y el del mundo* ⁸. En este caso, el curador se enfrenta al todo de la producción del artista, seleccionando obras que permitan la construcción de constelaciones visuales-conceptuales. Respecto a la labor misma del curador, se pueden inferir su naturaleza y alcances a partir de sus reflexiones sobre la muestra: la curaduría es *conducir al público al interior de los procesos de la creación, acercándolo a la investigación y haciéndolo asistir a la elaboración de teorías y construcción de conceptos alrededor de una obra.* ⁹

Reconoce, en los documentos gestados para tal exposición, la importancia de la sensibilidad como un valor estimable de la personalidad artística. Esta cualidad, permite al artista generar reflexiones de acento filosófico (sobre la espiritualidad, la energía, la sustancialidad) y finalmente conducir el arte a la materialización de conceptos. Hernández confirma que lo dinámico de las relaciones entre elementos formales y las unidades de sentido en la superficie pictórica, hacen que el pensamiento visual y la reflexión existencial convivan en la obra.

Y es que como planteamiento reiterado en las investigaciones de Efraín coincide la valoración de **aspectos formales**, de las dimensiones del diseño y la composición, de los **logros técnicos**, de **la poética de los materiales** y de la eficacia e **innovación de los procedimientos**. En esos mismos términos, se evidencia una valoración del medio expresivo no sólo como vehículo de contenidos sino como contenido por sí mismo. Bajo esta idea, las investigaciones que realiza sobre el trabajo de Manuel Zumbado¹⁰ y el interés por comprender los cambios surgidos en las manifestaciones del arte en el siglo XX, dejan visible la necesidad de replantear los límites de lo escultórico y lo pictórico e

⁸ Fabio Herrera. *Gesto, Signo, Materia* (M.A.C.1996) Catálogo para la exposición.

⁹ Idem. P.26.

¹⁰ Se materializan en las investigaciones curatoriales de exposiciones como *Manuel Zumbado: "Estructuras". Pintura e instalaciones*, Instituto Goethe, 1997 y "Trasmutaciones" Instalación y Pinturas de Manuel Zumbado en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo MADC, 1999; y en el interés en indagar sobre los cambios en la escultura y la pintura en el arte de siglo XX en conferencias dictadas en el marco del Salón de *Pintura Sampedrano en Honduras en 1996: Pintura y escultura costarricense en las décadas de los años 80 y 90 y Génesis e historia del concepto de instalación en la escultura del siglo XX*.

inclusive de diluir las fronteras de manifestaciones y disciplinas como un reto contemporáneo¹¹.

La **metáfora** es un principio común a través del cual es posible interpretar poéticamente. Insiste Hernández en el análisis de la simbología y en la penetración del mundo metafórico en obras como las de Rosella Matamoros, Emilia Villegas¹² y Fabio Herrera. Dicha **interpretación poética**, como proceso de lectura, suele ejercerse por medio de una estructura binaria, donde los procesos de decodificación eluden a la lógica del análisis estructural. Reflexiones como las gestadas alrededor de la exposición *Estados Naturales, Monotipias de Rudy Espinoza* (1995) en la Galería Sofía Wannamaker, se organizan considerando una serie de oposiciones formales que Efraín define para la comprensión de la producción del artista.

En el panorama de su producción intelectual, es posible notar su preferencia por el análisis de la producción artística del siglo XX. Hay una indudable profundización en el fenómeno del arte moderno, las vanguardias artísticas, el arte contemporáneo y el desarrollo de estos siglos en el arte costarricense. Es así, como se identifica una atención particular sobre aquellas producciones visuales gestadas desde el ámbito de la *investigación formal* y de la *abstracción*¹³. Circunscribe y justifica ampliamente el quehacer de los artistas estudiados dentro del paradigma moderno destacando, en su mayoría, actitudes del creador del siglo XX. Este predominio en el trabajo de Hernández, se confirma no solo en sus proyectos curatoriales, sino también en la multiplicidad de cursos y conferencias dictadas sobre este tema - *Apreciación del Arte del S XX*, curso desarrollado en el Centro Cultural Costarricense Norteamericano en 1991, su participación como ponente en el Museo de Arte Moderno de Guatemala para JUANRIO 2001, con las conferencias *Arte del siglo XX, Principales movimientos y tendencias* y *La desaparición del concepto de estilo en el arte del siglo XX*; y la Conferencia Inaugural Ciclo Lectivo 2000, dictada en la Universidad Veritas, titulada *Arte del Siglo XX-* y en los muy diversos artículos escritos para el Suplemento Cultural Áncora del periódico La Nación, de los que destacan los que formaron parte

¹¹ Planteamiento desarrollado en conferencias como *Escultura en la segunda mitad del siglo XX: Principales tendencias*, dictada en el marco de la Segunda Bienal de Escultura Cervecería Costa Rica, 1995.

¹² En los catálogos de las exhibiciones: *Exposición de Dibujos y Grabados de Rosella Matamoros* (1990) Sala Joaquín García Monge, Teatro Nacional y *Pintura de Emilia Villegas* (1994) Café del Teatro Nacional.

¹³ En este ámbito, no solo destaca la curaduría sobre la obra de Fabio Herrera, sino también las conferencias dictadas con motivo de la exposición retrospectiva sobre la obra de Juan Luis Rodríguez, *El Combate* (MBC, 1996), *Arte europeo de la posguerra: Nueva Figuración. Arte Matérico y Arte Europeo de la Posguerra: Abstracción*.

de la edición especial sobre arte del siglo XX ¹⁴ publicados en julio de 1999: *Arte de ruptura y diversidad*, *Dadaísmo: En las fronteras del nihilismo* y *Arte en la segunda mitad: Complejidad, libertad*.

En sus incursiones por la investigación de manifestaciones visuales figurativas, se detiene en un complejo análisis sobre producciones de **orientación expresionista** como lo hace con la obra de José López Escarré (*Pintura* de 1989), con las pinturas de Manuel Zumbado exhibidas en los Museos Banco Central en 1993 y para la cual escribe una reseña, con la dimensión de lo grotesco en el *Las Imágenes del Poder* de José Miguel Rojas¹⁵, y con la obra de Adrián Arguedas. Reconoce la dimensión crítica de la reflexión de este último, la pertinencia del uso de estrategias de apropiación y los recursos expresivos potenciados en series como *Imágenes Memorables* (1992). Finalmente señala este afán expresionista, en un artículo publicado para la exhibición “Kunst aus Costa Rica” Die Expressionistischen Tendenzen en el Sprengel Museum de Hannover, Alemania, 1992, donde discute esta orientación como un aspecto recuperado en la producción de diversos artistas nacionales, entre ellos, los anteriormente mencionados.

Como parte de sus pesquisas, Hernández identifica flujos entre la producción de los artistas nacionales y las tendencias internacionales como variables que influyen en alguna medida, en las formas y lenguajes artísticos activos en el país. Puntualiza su análisis en el bagaje de la cultura visual del artista y establece vínculos teóricos y visuales con el circuito internacional, con el arte latinoamericano y entabla relaciones y diálogos con obras de otros artistas locales contemporáneos. En esta **interacción de referencias** con la historia del arte, no pierde de vista el fenómeno de complejidad que constituye el arte: sus contactos con otras disciplinas artísticas, con otros sistemas del pensamiento, con acontecimientos múltiples, etc.



¹⁴ Edición en la que participan especialistas como Ileana Alvarado, Mercedes González Kreysa y Carlos Guillermo Montero.

¹⁵ Artículo *Alienación y fealdad en José Miguel Rojas*, escrito para Suplemento Áncora, P. 3D, setiembre de 1989.

Es así como, analizado ese soporte referencial, el investigador dibuja con meticulosidad el mundo diverso del lenguaje personal del artista, estimando las historias individuales que cada obra encarna, estableciendo los ejes constituyentes de un **estilo personal**.¹⁶

Ejemplo de ello es la orientación conceptual que perfila para un proyecto de grandes dimensiones como el realizado para la exhibición de la *Odisea de Marc Chagall*¹⁷ y amparado en esta forma de configuración de historias y visiones artísticas personales, Efraín estima la importancia del legado artístico de Chagall siempre partiendo de justificarlo como propuesta plástica más allá que como narrativa literaria:



*“En este universo de lienzo, pigmento y color todo es posible, pues es la imaginación la rectora de sus coordenadas. En la obra plástica de Chagall no se intenta relatar una historia, aunque muchas veces -especialmente cuando ilustra algunos libros clave de la cultura occidental- exista una relación cercana con las narrativas de cada caso. Aún en estos momentos, la licencia poética del pintor ruso logra crear imágenes individuales que muestran su interpretación personal de las historias contadas.”*¹⁸

El acercamiento de Efraín como investigador, sea cual sea el medio de difusión de sus ideas (la curaduría en una exposición, sus textos en artículos para prensa o la presentación de catálogos, o como jurado de certámenes y bienales¹⁹) refleja una perspectiva crítica pero respetuosa de las

¹⁶ Se recomienda consultar el catálogo *Obra Antológica de Adrián Arguedas* (1996) y el artículo para el Suplemento Áncora, publicado en marzo del año 2000: *Marisel Jiménez: estética propia y lenguaje personal*.

¹⁷ Exhibición realizada en el 2008 en el Museo Calderón Guardia, organizada por la EACV de la UNA y en préstamo por la Fundación Ortiz-Gurdián. Hernández propone los lineamientos discursivos y coordina el plan didáctico y de divulgación de la exhibición, vinculando a los estudiantes de las carreras de la escuela en lo que a imagen gráfica, diseño museográfico, diseño, planeación y realización de visitas guiadas y recursos didácticos se refiere. Un proyecto que visibilizó, no sólo la ya destacada presencia en el medio del investigador, sino sobre todo su modelo de proyecto interdisciplinario, involucrando de manera integral a los sectores que conforman la unidad académica.

¹⁸ Declaraciones del investigador, contenidas en el artículo *La Odisea ilustrada por Chagall*, publicado en octubre del 2008 en la revista electrónica *ArtStudio Magazine*, capturada en la dirección electrónica <http://www.artstudiomagazine.com/artes-plasticas/odisea-ilustrada-chagall.html> (15 /06/ 12, 13.00hrs)

¹⁹ Importante papel desempeñado en este ámbito en eventos de envergadura como

decisiones del artista (su proceso intelectual, selectivo y estructural) considerando que, en consecuencia con su definición de arte, todo aspecto *visual, conceptual y estético* ²⁰ debe ser objeto de análisis.

Con un énfasis literario y una evocación anímica, emotiva y lírica constante, las interpretaciones y lecturas de Hernández se convierten en viajes erotizados sobre las obras, caricias de un amante de sus selecciones, seducido por las cualidades plásticas:

“En cada una de estas pinturas el muro es el lino sobre el cual escribe su historia centenaria el tiempo, la tela amable que se deja invadir estación tras estación por la luz que la acaricia y la posee de una y mil maneras. La pared es el soporte que recoge el paso de los años, es la página que carga la huella de los hombres y la acción erosiva de los elementos, convirtiéndose en testimonio de una época, de lo humano y finalmente desbordada más allá de sus límites físicos constituye un cosmos en el que confluyen todos los tiempos, todas las energías generando nuevos y arcanos mundos, sempiternas creaciones, vigor del eterno devenir de las cosas”. ²¹

Sobre estas cuestiones vinculadas al desempeño profesional, Rocío Fernández, en aquel entonces directora del MAC, se refirió a Hernández -curador invitado para la muestra de Fabio Herrera- como un investigador con *“claridad de pensamiento, método riguroso de trabajo, y un balance adecuado entre apasionamiento por la obra y un severo juicio crítico sobre la misma”* ²².

El estudioso de arte y la visualidad no debe negar las posibilidades de la mirada, consciente de que la racionalidad, así como las lecturas de carácter interpretativo con énfasis en aspectos afectivos y existenciales son posibles y complementarias para el ejercicio de la investigación.

Los acontecimientos ocurridos durante el desarrollo histórico, los cambios en la cultura y en la política de Costa Rica, las vicisitudes del quehacer artístico, la consolidación de los sistemas artísticos que operan hoy y su configuración ideológica, avizoran - en las reflexiones

Jurado de Salones Nacionales MAC, 1993; *Jurado de la II Bienal de Escultura Cervecería Costa Rica*, 1995 -1996; *Jurado en Premios Nacionales Aquileo J. Echeverría en Artes Plásticas* del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (en sus múltiples ediciones desde 1994 y hasta el año 2010) y en certámenes internacionales como *Jurado Salón de Pintura Centro Cultural Sanpedrano*, San Pedro Sula, Honduras, 1996 y *Jurado Museo de Arte y Diseño Contemporáneo – Embajada de Brasil premio Brasil Arte 1995*.

²⁰ Esta condición se ve reflejada, entre muchas otras a lo largo de su producción, en el texto (presentación de catálogo) para la exhibición *Pintura de Leonel González / V Bienal de la Habana- Cuba*, 1994.

²¹ Fabio Herrera. *Gesto, Signo, Materia* (M.A.C.1996) Catálogo para la exposición. P. 15.

²² Idem. P.1.

del investigador – nuevos cambios en el panorama artístico y sin duda, necesarios replanteamientos en la concepción de la identidad, dando paso a una nueva revisión del imaginario nacional y de la vida social, en la cual estas prácticas y constructos se circunscriben.

III.

Una creciente demanda de docentes capacitados en el área de enseñanza de las artes y el diseño y, esto transformado en oportunidad en el ámbito académico de la UNA, para la inserción laboral de un sector de los egresados de la EACV interesados en la labor docente, llevó al Lic. Sigfrido Jiménez a solicitarle a Hernández la estructuración y organización del plan de estudios de la Carrera de Enseñanza del Arte y la Comunicación Visual, bajo los lineamientos de la reciente Reforma Académica de la institución, vigente en el año 2005. La carrera había sido impartida con anterioridad por la escuela respondiendo a planes de estudio de otras administraciones como la de Héctor Arguedas, sin embargo, la EACV se involucraba únicamente en la formación en el ámbito técnico, formal y conceptual de la producción artística, sin la participación en el desarrollo de cursos específicos sobre educación artística. Los cursos ofertados en esas áreas se encontraban desarrollados y tutelados desde el CIDE²³, bajo una aparente desconexión entre los procesos y problemáticas abordadas en uno u otro espacio de formación.

Para fortalecer la reciente apertura de la carrera de enseñanza, Hernández realiza una maestría en Docencia Universitaria en la UNA titulándose en el año 2007. Desde esta nueva trinchera, Hernández desarrolla la malla curricular y el plan de estudios de la carrera, frente a la expectativa de ofrecer una nueva posibilidad de formación integral en un campo disciplinar que evidenciaba un descuido general por parte de las políticas institucionales.

Asumiendo el desarrollo del proyecto del nuevo plan de estudios, Hernández visualiza los alcances de tal carrera alrededor del nuevo sujeto profesional al cual aspira: un docente creativo y crítico capaz de abanderarse como agente de cambio social, con una flexibilidad y libertad de pensamiento que le permita modular su participación frente a la fuerte resistencia a la transformación que sostiene la educación básica en Costa Rica. Este nuevo agente en el ámbito escolar, podrá ser capaz de problematizar la función de la educación artística

²³ Centro de Investigación y Docencia en Educación C.I.D.E., Universidad Nacional UNA.

para orientarla, paulatinamente, hacia un espacio de convivencia con la diversidad, una zona para la expresión libre y para la reflexión de los ciudadanos.

En su ejercicio docente, tal cual como propugna su fundamentación en el plan de estudios, Hernández propicia con ahínco un espacio en el cual el estudiantado sea capaz de aprender, pensar y repensarse a sí mismo en su proceso de formación, y pueda visibilizarse como un futuro profesional de las artes, comprometido con una sociedad con miras a que esta sea más justa y equitativa.

Considera que las expresiones artísticas sustentan experiencias de autorreconocimiento en las personas, permiten la indagación y conformación de la identidad subjetiva y cultural de las sociedades y aportan una dimensión de la experiencia del mundo que le permite al estudiante ser un individuo sensible a los desafíos de su entorno.

El profesional que propone Efraín además, es uno capaz de desempeñarse en el ámbito de la educación artística no sólo como docente, sino como productor visual, investigador y gestor de proyectos ²⁴. Desde esta arista, parece fundamental comprender que Hernández se apoya en las teorías que reflexionan sobre un mundo complejo (como fenómeno complejo para un análisis en complejidad) para el cual el nuevo profesional debe perfilarse como un analista de todas las variables y sistemas del fenómeno artístico y que debe procurar intervenir en esa compleja realidad como participante activo operando multidimensionalmente.

Con un énfasis en una racionalidad constructiva y compleja, que permita el diálogo en la diversidad y los encuentros intersubjetivos, la multiplicidad de visiones culturales y artísticas, Efraín propone la superación de la común consigna de extrapolación de los conocimientos para optar, más bien, por la complementariedad de los mismos, otorgando siempre contundencia a los procesos de significación y de humanización. La premisa parece enérgica: sólo la integración de los saberes permite al estudiante convertirse en protagonista de su propio futuro y del de la sociedad a la cual pertenece.

Frente a la hiper-especialización, propone un docente que explore las realidades de los seres humanos y que esté capacitado entonces para

²⁴ Dicha labor de gestión no sólo es posible desarrollarla vinculada a la docencia en instituciones educativas públicas y privadas, sino también en planes pedagógicos y guías didácticas para museos y espacios de activación cultural: *"El profesional en la enseñanza del arte y comunicación visual, debe estar en capacidad de emprender la estructuración de una obra y / o actividad artística como "proyecto" de comunicación"*.

gestar procesos con mayor integralidad. *“La capacidad transformadora del arte hace deseable y facilita cada vez más que un profesional en el campo del arte y la comunicación visual realice esa intervención como un corte transversal multisectorial bajo estrategias de comunicación interdisciplinarias.”*²⁵

De manera recurrente en el planteamiento de Hernández, se formula la superación de la estructura monodisciplinar: por su naturaleza misma, la formación en la educación artística, debe concebirse como un espacio de relaciones, interacciones y diálogos entre presupuestos diversos desde la pedagogía y la didáctica, y las artes y la comunicación visual:

*“Diferentes medios artísticos de la comunicación visual han sido objeto de exploraciones cada vez más intensas en torno a sus posibilidades y potencialidades sinérgicas como medios integrados, abriendo campos de actividad y de producción inéditos para medios tratados antes de forma autónoma y “especializada(...) La ruptura de fronteras disciplinarias y el reconocimiento de una perspectiva estratégica crítica y autocrítica, en la exploración, definición y emisión de mensajes, así como en el examen de sus destinos, recursos y entornos”.*²⁶

Ya desde su cátedra en Historia del Arte, Hernández experimenta la necesidad misma de superar la fragmentación de los conocimientos disciplinares y en su proyecto pedagógico anima al conocimiento inter - transdisciplinario. Es así como procuró modelar un currículo inclusivo y abierto, basado en el principio de integración que refleje las necesidades de la comunidad y pretenda ayudar a subsanarlas.

Este enfoque que se infiere del discurso del profesor Hernández se liga de forma específica con las teorías sobre transdisciplinariedad, enfoque que pretende superar la *parcelación del conocimiento y enfrentar el fenómeno de complejidad del mundo actual*²⁷. Desde las concepciones teóricas de Edgar Morín sobre el pensamiento complejo, las inteligencias múltiples de Gardner y el enfoque transdisciplinario promovido por la UNESCO hasta las interpelaciones sobre los multisistemas del fenómeno artístico de Juan Acha y la valoración de los modelos hermenéuticos²⁸, Efraín parece definir el proceso

²⁵ Ver Plan de Estudios de la Carrera de Enseñanza en el Arte y la Comunicación Visual (2005) P.8.

²⁶ Idem. P. 7.

²⁷ Martínez Miguelez, M. (s.f.) *Transdisciplinariedad y Lógica Dialéctica. Un enfoque para la complejidad del mundo actual*. En: <http://prof.usb.ve/miguelm>. (30/01/11)

²⁸ Con predilección por planteamientos sobre hermenéutica de Diego Lizarazo: *Iconos*,

de enseñanza - aprendizaje como un asunto permanente donde los procesos cognitivos se dan con base en la esencia compleja del objeto estudiado, donde estos se constituyen como productores de nuevas circunstancias históricas, sociales y culturales.

Por tanto, en la especificidad de la carrera de Enseñanza del Arte y la Comunicación Visual, Hernández considera necesario para la fundamentación del plan curricular, establecer procesos de formación vinculados a posturas teóricas multiparadigmáticas, donde el ejercicio profesional futuro del estudiantado le permita desarrollar su labor en apoyo y articulación con otros ámbitos del conocimiento²⁹, que demuestre sus destrezas, técnicas, creativas, comunicativas e intelectuales sin perder de vista la realidad donde su ejercicio intervendrá de manera específica.

Para orientar los ejes de acción en la formación del educador en el arte y la comunicación visual, articula dicho plan de estudios interconectando cuatro bloques de áreas de conocimiento que, según él mismo, son fundamentales para una formación holística del profesional de la enseñanza y, al mismo tiempo, son insumos fundamentales para la formación integral de los niños y jóvenes, público final de este nuevo constructo de formación profesional: el aprendizaje de técnicas y procedimientos artísticos; los fundamentos teóricos (historia, teoría, historiografía) y el acento en la investigación para la comprensión del fenómeno artístico sustentado en los cursos de historia del arte, la alfabetización visual fundamentada en métodos de investigación propios de la disciplina del arte y diseño; el análisis de los procesos de producción y significación de mensajes, así como el estudio de la función comunicativa de las manifestaciones visuales en el eje de Estrategias de Comunicación y la pedagogía, área nutrida por análisis tan diversos como los de la educación para la diversidad, modelos educativos, teorías de aprendizaje, currículo y recursos didácticos, evaluación e investigación en la educación³⁰.

“Las áreas disciplinarias que conforman la estructura curricular, se encuentran íntimamente relacionadas para favorecer una formación

figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes (2004, Siglo Veintiuno Editores)

²⁹ Ejemplo de ello el reciente Seminario de Graduación impartido por Hernández durante el año 2011 que permitió que estudiantes de la carrera obtuvieran su grado de licenciatura proponiendo recursos didácticos que permitieran vincular el ámbito de las artes visuales y el diseño las materias básicas.

³⁰ Referencia a los ejes transversales y curriculares de la carrera. Algunos de estos nodos del conocimiento pedagógico en cursos y seminarios que se imparten de manera compartida con el CIDE.

humanística, con valores éticos y un riguroso y adecuado lenguaje técnico, que garantice el desempeño profesional como agentes creativos de la realidad.”³¹

Efraín acentúa en sus cursos el desarrollo de la capacidad de liderazgo de los estudiantes y el empoderamiento frente a los problemas que puedan surgir en el ejercicio docente. Procura explicar cómo una práctica profesional reflexiva ayuda a mejorar la calidad de la enseñanza artística considerando como fundamental el desarrollo humano y la mejora en la calidad de vida de los individuos, como ciudadanos informados y reflexivos, activos en la vida social de su entorno: profesionales capaces de ofrecer soluciones a los desafíos actuales de la educación, animados hacia una renovación constante de los saberes.

IV.

Las contribuciones de Efraín Hernández no solo son cuantificables en los numerosos proyectos que con éxito y liderazgo, fueron espacios de convergencia del análisis y la reflexión teórico-pedagógica de la EACV.

El debate sobre concepciones, métodos y procesos de enseñanza aprendizaje en la EACV se fortalece nutrido por el compromiso y profesionalización de Hernández para hacer de la formación universitaria un espacio real para la generación del pensamiento crítico y la autogestión del conocimiento.

Su labor docente, investigativa y profesional en general, ofrece como posibilidad al cuerpo académico, la gestación de un espíritu curioso y comprometido con el estudiante, capaz de multiplicar procesos exitosos y garantizar reformas institucionales.

Modelo y referencia para una nueva generación de académicos y estímulo para la integración del equipo académico de la escuela, Hernández lidera asertivamente el impulso de una más diversa y holística formación para el alumnado.

³¹ Ver Plan de Estudios de la Carrera de Enseñanza en el Arte y la Comunicación Visual (2005) P.6.

Efraín Hernández hereda a esta nueva generación académica la consolidación de sus premisas sobre enseñanza-aprendizaje en las artes visuales, dedicándose cada vez más a la investigación desde el ámbito académico institucional. Hernández ayuda a conformar una EACV, fuera de la añeja noción de ente cerrado, auto-condicionado y aislado del circuito artístico, estimulando su interacción como parte de un sistema, componente en una amplia red de interdependencias y promoviendo a través de esta conexión, profesionales más visionarios, mejor formados y más activos culturalmente.



Robert Rodríguez. LA HUELLA, 2006.

bibliografía

Castiñeiras, M. (2008) *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Editorial Ariel.

Delors, (1996) *La educación encierra un tesoro*, Quito, Ecuador, Ediciones UNESCO.

Eisner, E. (1998) *The Enlightened Eye*, New Jersey, Prentice Hall.

Escuela de Artes Plásticas, Universidad Nacional. *Plan de Estudios 1974*.

Escuela de Artes Plásticas, Universidad Nacional. *Plan de Estudios 1991*.

Escuela de Arte y Comunicación Visual, Universidad Nacional, *Plan de Estudios 1999*.

Escuela de Arte y Comunicación Visual, Universidad Nacional, *Plan de Estudios 2005*.

Fernández, J. (1984) *Teoría y metodología de la Historia del arte*, Barcelona, Anthropos, Editorial el hombre.

Hernández, (2003) *Metodología de la investigación*, México D.F. Mc. Graw Hill.

Lizarazo, D. (2004) *Íconos, figuraciones, sueños*. Hermenéutica de las imágenes, México D.F. Siglo XXI Editores.

Ulloa, R. (1982) *Pintores de Costa Rica*, San José, Costa Rica, Editorial Costa Rica.

índice fotográfico

Pag. 29. Margarita Fuscaldo, *Dos muchachas*, 1969, Óleo sobre mazonite. Colección BCCR. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 35. Héctor Arguedas. *Plaza de la cultura*, 1982. Acuarela sobre papel. Colección BCCR. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 44. Catálogo inauguración Galería Dinorah Bolandi, UNA, CIDEA, 1993. Escuela de Artes Plásticas. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 46. Catálogo exposición *Doce poemas ilustrados* de Antidio Cabal y Dinorah Bolandi, UNA CIDEA, 1994. Escuela de Artes Plásticas. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 49. Catálogo exposición *Doce poemas ilustrados*, 1994. Dibujo de Dinorah Bolandi. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 50. Catálogo exposición *Doce poemas ilustrados*, 1994. Dibujo Dinorah Bolandi. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 53. Catálogo exposición *Doce poemas ilustrados*, 1994. Dibujo Dinorah Bolandi. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 56. Catálogo exposición *Doce poemas ilustrados*, 1994. Dibujo Dinorah Bolandi. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 59. Catálogo Exposición *Felo el color en el tiempo*, 2012. Galería Arte BN-UNA. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 63. Dinorah Bolandi. *Montañas*, 1980. Óleo sobre tela. Colección MAC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 64. Dinorah Bolandi. *Estudio*, 1986. Carboncillo sobre papel. Colección RC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 65. Dinorah Bolandi. *Niña (Eva)*, 1982. Lápiz conté sobre papel. Colección RC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 67. Álvaro Duval. *Barrera del sol*, s.fch. Grabado en madera por eliminación. Fotografía: Jonathan Rodríguez.

Pag. 68. Álvaro Duval. Sin título, s.fch. Matriz a la madera perdida para grabado sobre papel. Fotografía: Jonathan Rodríguez.

Pag. 69. Álvaro Duval. *Barcas*, 1982. Grabado a la madera perdida.
Fotografía: Jonathan Rodríguez.

Pag. 71. Julio Escámez. *La niña y el caballo*, 1970. Óleo sobre lienzo.
Propiedad FJS. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 73. Julio Escámez. *Construcción de la ciudad del futuro*, 1981. Acrílico sobre madera. Colección INS. Fotografía: Luis Alfonso Gómez.

Pag. 74. Rafael Ángel García. *La caída de Ícaro*, 1960. Óleo sobre tela.
Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 77. Rafael Ángel García. *Ensamble*, 1958. Ensamble madera y metal.
Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 78. Juan Luis Rodríguez. *Luna herida*, 1968. Mixta sobre yute.
Colección BCCR. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 80. Juan Luis Rodríguez. *La familia cosquillitas*, 1967. Ensamble en madera. Colección MAC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 82. Néstor Zeledón Guzmán. *La pulpería*, 1988. Talla en madera.
Colección privada. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 83. Néstor Zeledón Guzmán. *La nube*, 1960. Talla en madera.
Colección MAC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 85. Fernando Calvo. *Esperanza (detalle)*, 1980. Fundición en bronce.
Colección MAC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 87. Rudy Espinoza. *En la casa del chamán*, 1984. Grabado en metal sobre papel. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 88. Rudy Espinoza. *Imagen vulnerable (Obsoleto)*, 1988. Carboncillo sobre papel. Colección MAC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 90. José Aquiles Jiménez. *El último manantial de agua*, 2012. Talla en mármol blanco. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 91. José Aquiles Jiménez. *Maternidad*, 1979. Talla en mármol de Carrara. Colección MAC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 95. Miguel Hernández. *Transfiguración*, 2003. Cera pastel sobre aluminio. Colección RC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 97. Miguel Hernández. *El adiós*, 1994. Óleo y carboncillo sobre tela. Colección CCSS. Fotografía: Dietrich Fuchs.

Pag. 99. Miguel Hernández. *Etéreo*, 2010. Humo y pincel seco sobre lona sintética. Colección RC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 100. Adrián Arguedas. *Matrimonio*, 1991. Xilografía sobre papel. Fotografía: Adrián Arguedas.

Pag. 103. Adrián Arguedas. Sin título, 2001. Acrílico sobre tela. Colección MAC. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 105. Herberth Bolaños. *Jardín de los fractales*, 2011. Acuarela sobre papel, instalación. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 107. Herberth Bolaños. *Retazos*, 1991. Acuarela con batik sobre papel. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 109. José Pablo Solís. *Sujetos No. 9*, 2000. Acrílico sobre tela. Colección BCCR. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 111. José Pablo Solís. *Acontecer*, 2008. Acrílico sobre tela. Fotografía: José Pablo Solís.

Pag. 113. José Pablo Solís. *Visión*, 2008. Acrílico sobre tela. Fotografía: José Pablo Solís.

Pag. 115. Emilia Villegas. *No poder más*, 1999. Acrílico sobre tela. Colección BCCR. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 116. Emilia Villegas. *Diálogos difíciles No. 1*, 2001. Acrílico sobre papel. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 119. Robert Rodríguez. *La culpa esta ahí*, 2006. Cerámica a alta temperatura. Colección privada. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 121. Priscilla Romero. *Hacia*, 2007. Grabado en metal a la manera negra. Fotografía: Priscilla Romero.

Pag. 123. Priscilla Romero. Sin título (*Serie Memorias cautivas*) 2006. Grabado en metal a la manera negra. Fotografía: Priscilla Romero.

Pag. 131. Robert Rodríguez. *Frente a la amenaza la defensa*, 2011. Ensamble. Colección privada. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 132. Priscilla Romero. *Pudor*, 2011. Grabado sobre papel. Fotografía: Priscilla Romero.

Pag. 140. Portada catálogo de exposición *La animalística en el arte costarricense*, Efraín Hernández, Ileana Alvarado, 2006. Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 143. Portada catálogo *Kunst aus Costa Rica: Die expressionistischen tendenzen*, Efraín Hernández, Norbert Nobis, Willy Montero, 1992. Sprengel Museum, Hannover, Alemania. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 144. Portada catálogo *El viaje de Chagall por la Odisea*, Efraín Hernández, 2008. Museo Calderón Guardia, San José, Costa Rica. Fotografía: Rodrigo Rubí.

Pag. 151. Robert Rodríguez. *La huella*, 2006. Placas de cerámica esmaltada con intervención de calcomanías en baja temperatura. Fotografía: Robert Rodríguez.

